

Vinduer til (situert) kunnskap

Konstruksjon og fortolkning av en zoologisk utstilling

Elise Matilde Lund



Masteroppgave i MUSE4990

Kulturhistorie og museologi

60 studiepoeng

Vår 2012

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo

Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Liv Emma Thorsen for faglig inspirasjon og råd. Jeg vil også takke Brita Brenna for kunnskap om museologi. Videre vil jeg takke alle som har hjulpet meg ved Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo for åpenhet og positive bidrag. Til slutt vil jeg takke min familie og mine medstudenter Arlyne, Christine, Dag, Janne, Jeanne, Lisa, Magnus og Ragnhild for faglig og sosialt samvær.

Innhold

Del 1: Zoologisk museum på Tøyen	3
Innledning.....	3
Kap. 1: Relevant forskning.....	6
Redegjørelse for metode.....	16
Kap. 2: Å vise natur: endringer i utstillingsprinsipper	18
”Den nye museumsmodellen”	19
Gustaf Kolthoff og den rasjonelle fornøyelse.....	21
Olof Gylling og naturvernstanken	23
Panorama til Tøyen?.....	24
Dioramaer i Danmark	26
Museumsbestyrer Rolf Vik.....	27
Avsluttende diskusjon: Dioramaer som miljøvernsformidlere.....	29
Kap. 3: Renovering og oppbygning av nye utstillinger på Zoologisk museum i Oslo.....	32
De naturhistoriske museer på Tøyen	32
Et museum på gyngende grunn	36
Nye dyr i nytt miljø på Tøyen	39
Avsluttende diskusjon: Fire utstillinger, fire perspektiver	41
Del 2: Analyse av utstillingen i Den norske salen.....	45
Kap. 4: Deskriptiv gjennomgang.....	47
Den marine begynnelse	47
I vannkanten	49
Utenfor vinduet.....	50
Dyr i motbakke	52
Uteklime inne	53
Museumsskogen	54
Til topps.....	55
Kap. 5: Zoologisk scenografi	57
Begrepsmessige metaforer.....	58
Rammeverk i gråtoner	60
Natur i oppoverbakke	61
Lys, mørke, lyd og stillhet i norske landskap.....	62
Læreplansjer	63
Avsluttende diskusjon: Scenografiens påvirkning på betrakteren.....	64

Kap. 6: Dyrene i Den norske salen	67
Lånte fjær	67
Å skrive om dyr	68
Å bevege hud: dekonstruksjon og konstruksjon av dyr.....	71
Å forstå dyr.....	74
Semiotiske dyr	75
Dyrenarrativer	78
Avsluttende diskusjon: Politiske dyr i demokratiske dioramaer	81
Kap. 7: Naturens bakside: landskapene i Den norske salen	85
Begrepet landskap	86
Landskapskonstruksjoner	87
Kulturspor.....	89
Norske skoger og andre tidskapsler.....	93
Avsluttende diskusjon: Museumslandskapet i Den norske salen: kultur- og naturlandskap	95
Avslutning	98
Sammendrag	102
Litteraturliste	103

Del 1: Zoologisk museum på Tøyen

Innledning

[...] science displays are never, and have never been, just representations of uncontested facts. They always involve the culturally, socially and politically saturated business of negotiation and value-judgment; and they always have cultural, social and political implications. This is the case not only for recent examples which have sparked such controversy, but also for other and earlier exhibitions which have not been publicly contested.¹

”Den norske salen” er en utstilling på Zoologisk museum² ved Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Utstillingen ble laget som et ledd i renoveringen av museet på 1960- og 70-tallet da alle de permanente utstillingene ble byttet ut. I form av habitatdioramaer presenteres museets besøkende for flora og fauna i Den norske salen. Gjennom naturtro scener er landskap og dyr rekonstruert for å lære publikum om zoologi og økologi. Habitatdioramaer som utstillingsform har tradisjoner tilbake til slutten av 1800-tallet og røtter i taksidermiens teknologiske og estetiske utvikling. En inngående analyse av Den norske salen, av både landskap og dyr, avdekker mer enn det biologiske fagfeltet. For som Sharon Macdonald påpeker i sitatet ovenfor, er naturhistoriske utstillinger mer enn representasjoner av udiskuterbare faktaopplysninger.

Sharon Macdonald er en av flere bidragsytere til museologien som bringer museer og naturvitenskap sammen for å fremheve det diskursive forholdet mellom dem. Konklusjonene som blir trukket er ofte at naturvitenskapelige objekter og systemer presenteres som objektive fremstillinger uten prosessforklaringer som orienterer om hvordan kunnskapen ble innhentet eller hvorfor kuratorene har valgt å legge det frem på den bestemte måten. Antagelser, rasjonaliseringer, kompromisser og ikke minst tilfeldigheter som kan ha kommet til å påvirke resultatet betrakten blir presentert for, utgår ofte i selve utstillingen. Kontekstualisering av utstillinger, sosiale forhold og politiske påvirkninger, er sjeldent en integrert del av det som blir presentert. Intellektuelle, estetiske og praktiske elementer dominerer. Macdonald påpeker viktigheten av en analytisk tilnærming til produksjonen av utstillinger. Kontekst og resepsjon

¹ Sharon Macdonald, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, (London: Routledge, 1998), 1.

² Zoologisk museum ble omdøpt til Robert Collets hus i september 2011. Jeg har valgt å bruke ”Zoologisk museum” da dette var navnet på museet i den tidsperioden denne oppgaven tar for seg. Zoolog Robert Collett hadde avgjørende betydning for oppbygningen av Zoologisk museum.

trenger også nærmere undersøkelse dersom vi skal skape inngående forståelse for hvordan og hvorfor naturvitenskap presenteres gjennom utstillingsmediet.³

Bakgrunnen for min tilnæringsmåte til den zoologiske utstillingen i Den norske salen, kommer fra en feministisk vitenskapshistorisk og postkonstruktivistisk tradisjon. Donna Haraway og Bruno Latour er to av mine inspirasjonskilder. Som oppgavetittelen gjenspeiler, er situert kunnskap et nøkkelbegrep til min forståelse for og analyse av utstillingen i Den norske salen på Zoologisk museum på Tøyen i Oslo. I ”Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” argumenterer Haraway, i sosialkonstruktivistisk tradisjon, for at offisielle ideologier omkring objektivitet og vitenskapelige metoder er problematiske informasjonskilder til hvordan vitenskapelig kunnskap *faktisk* er laget.⁴ I alternative feministiske versjoner av objektivitet er formålet å forstå *hvordan* visuelle systemer fungerer, teknisk, sosial og fysisk.⁵ Situert kunnskap innebærer situ; stedet der kunnskap (eller diskurser) blir produsert. Begrepet *steder* er utvidet i denne sammenhengen og kan være alt fra materielle, geografiske eller institusjonelle, til kroppslige eller sosiologiske steder.⁶ Å reflektere rundt situerte kunnskaper, vil i denne oppgavesammenhengen si at produksjonsomstendighetene som Den norske salen ble laget under, er høyst relevante for utstillingen slik jeg ser den i dag. Med dette som inngangsportal for utstillingsanalysen ønsker jeg å ta habitatdioramaene ut av sin sfære som selvfølgelige fremstillinger av natur og studere de som materialiserte diskusjoner og fortolkninger, som et kulturuttrykk.

Dette er altså mitt utgangspunkt når jeg tar for meg Den norske salen på Zoologisk museum, Universitetet i Oslo. Resepsjonen av utstillingen, undersøkelser av publikums opplevelse av å være i Den norske salen er dog ikke en del av min oppgave. Det er derimot min egen kunnskap og opplevelse av utstillingen som ligger til grunn. På hvilken måte og med hvilke redskaper har de som lagde utstillingen ønsket å vise dyr og natur? Min overordnede problemstilling er at jeg vil analysere Den norske salen for å vise hvordan tilsynelatende nøytral og tidløs naturkunnskap er historisk forankret /situert i sosiale og kulturelle forhold. Dette gjør jeg ved å se på aktørene og teknikkene som frembrakte

³ Macdonald, *The Politics of Display*, 2.

⁴ Donna Haraway, “Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” i *Feminist Studies* 14, no. 3 (høst 1988) side 575-599, 576.

⁵ Haraway, “Situating Knowledges”, 583.

⁶ Guro Ådnegard Skarstad, *Naturens politikk: en diskursanalyse av den politiske avgjerdsprosessen i Øvre Otta-saka*. Hovedfagsoppgave i statsvitenskap, Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo Høst 2004. 19.

utstillingen. Hvem sine intensjoner og hvilke tradisjoner kan disse personene og ideologiene knyttes til? Hva ble praktisert av utstillingsvirksomhet ved Zoologisk museum og hvordan kan museets naturutstillinger sees i sammenheng med ulike utstillingsteknologier- og tradisjoner i andre skandinaviske land og Europa for øvrig?

Jeg vil også argumentere for at musealisert kunnskap er en spesiell type kunnskap der naturhistoriske objekter er innsamlet, bevart og forsket på med tanke på museets formidlingsagenda til det brede publikum. I naturen endrer dyr og landskap seg svært sakte. Utstillingsteknologier endrer seg derimot raskt. Det siste århundrets endringer i visningsmåter av dyr indikerer at vår kunnskap om og syn på natur er under kontinuerlig utvikling. Fremvisningen av dyr og landskap tilpasses utstillingsmediet. Representasjonene av zoologiske eksemplarer og habitater er dermed knyttet til konkrete fenomener som utstillingsprodusentene ønsker at besøkende skal lære om. Publikumsutstillingene i Den norske salen består av konstruksjoner av dyr og landskap i form av habitatdioramaer. Både dyr, plantevekster og geologiske formasjoner er satt sammen av ulike materialer for å gi publikum en illusjon av at de betrakter en ”ikke-musealisert” natur. Utstillingen er laget med et uttrykt natursyn. Den former publikums opplevelse av natur og gjennom utstillingens ulike virkemidler påvirkes måten vi betrakter dyr og landskap på, både i museumssammenheng og utenfor institusjonen.

Kap. 1: Relevant forskning

Det som skiller betrakteren fra naturen er et vindu. I utstillingen i Den norske salen på Zoologisk museum, ser publikum på naturscener én for én. Museets besøkende kan ikke inn i en annen verden, de får se, men ikke røre. Vinduene underbygger illusjonen som dioramaene skaper og scenenes overbevisningskraft avhenger av perspektivisk korrekthet og avstand. Konstruksjonen rundt dioramaene er lik rammen på et maleri og betrakterens synsfelt er begrenset. Fra betrakterens side av vinduene, er komposisjonen av naturen fullstendig. De



tredimensjonale rommene bak glassflatene er nøye satt sammen, lyssatt og rammet inn. Dyrene er også omstendelige rekonstruksjoner. Dioramaene er referanser til en fysisk virkelighet som befinner seg utenfor museets vegger. Inne i utstillingen kan dyr og landskap studeres i kontrollerte omgivelser. I hvert fall dersom illusjonen er godt utført.

Habitatdioramaene i Den norske salen og i andre naturhistoriske utstillinger er vinduer til naturen og vinduer til kunnskap. Denne kunnskapen er et nettverk av vitenskaper, systemer og refleksjoner produsert i og utenfor museet. Den er verken konstant eller definitiv. Forskingen som her vil bli presentert er skrevet av personer som alle tar for seg vitenskapens relativitet. De problematiserer konstruksjoner av objekter og systemer. Zoologiske utstillinger er materialisert naturfag. Habitatdioramaer syntetiserer kunst og naturvitenskap og alle dyr og landskap er produsert av museet selv. Satt inn i under universitetsmuseets rammeverk fremstår verken dyrene eller landskapene i Den norske salen som håndverksprodukter, men som artseksemplarer og illustrasjoner av fakta. Hva frigjør disse objektene fra sine produksjonsbetingelser og får oss til å betrakte dem som objektive konstruksjoner eller ikke konstruksjoner i det hele tatt? Forfatterne som omtales skriver om vitenskapshistorie og utstillingsproduksjon, og analyser av de to. Forfatterne har til felles at de studerer sammenhengen mellom mening og fremstilling i zoologiske utstillinger.

I boken "Windows on Nature" tar Stephen Quinn for seg dioramaene på The American Museum of Natural History i New York. Han sporer opp deres historie, han finner deres opprinnelse og mening. Quinn omtaler dioramaene som kunstverk. Han mener de er museets skatter og materialiserer museets visjon, praksis og misjon. Dioramaene i New York er verdenskjente og betraktes av museet selv som perfekte fusjoner av kunst og naturvitenskap.⁷ De skal formidle kunnskap om biologisk mangfold, økologi og zoologi. Dioramaene skal også vekke følelser hos publikum om hensyn og nysgjerrighet for naturen. Dioramaene brukes som verktøy for å formidle naturvern. De anvendes også av publikum som estetiske opplevelser der man kan gi seg hen til vakre former og farger og oppleve dyr det ellers hadde vært risikabelt å nærme seg. Quinn gjør en inngående beskrivelse av flere dioramaer. Han forteller om personer, steder og konflikter knyttet til oppbygningen av dem. "Art in the service of science" er overskriften til bokens første del. Jegere, malere, zoologer, museumsdirektører, safariturer, ulykker, konflikter og utstillinger flettes sammen i beretninger knyttet til den store museumsinstitusjonen.

Quinn forteller om Carl Akeley (1864-1926) og hans visjon for utstillingen "The African Hall of Mammals". Det er i dioramaet som viser fjellgorillaen at Akeleys kjærlighet for Afrika og villmarken virkelig kommer frem, sier Quinn.⁸ Scenen viser fjellgorillaer blant lianer og andre plantevekster. I bakgrunnen er Kivu-vulkanen. En høystemt beskrivelse av denne naturscenen finner vi også hos den amerikanske biologen og vitenskapshistorikeren Donna Haraway. Med en sarkastisk undertone skildrer hun møtet mellom Akeley og fjellgorillaen og hun setter den i analogi med Frankenstein og hans monster.⁹ Haraways beskrivelse av dioramaet er ikke mindre fantastisk enn Quinns. Forskjellen mellom de to skildringene er likevel stor og de to forfatterne angriper utstillingen fra svært ulike kanter. Haraways historie om dioramaet omhandler ikke bare Akeley og hans brennende engasjement for bevaringen av fjellgorillaene og deres habitater. Hun går inn i forhistorien og avduker utstillingen lag for lag. Dyrene og landskapene som utstillingen viser, kontekstualiseres politisk. Mens Quinn nøyer seg med beskrivelser av dioramaenes estetikk og materielle tilblivelse, går Haraway flere skritt videre i sin analyse. Hun åpner opp for flerfoldige tolkninger av habitatdioramaene. Teksten "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City 1908-1936" ble først publisert i *Social Text* for deretter å fungere

⁷ Stephen Christopher Quinn, *Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, (New York: Abrams, 2006), 6.

⁸ Quinn, *Windows on Nature*, 26.

⁹ Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, (New York: Routledge, 1989), 31.

som introduksjonskapittelet til hennes egen bok *Primate Visions* som ble utgitt i 1989. I denne teksten bruker Haraway utstillingen som en samfunnsanalyse. Hun argumenterer for at utstillingen ikke bare forteller om et naturfaglig innhold, men også om nordamerikanske oppfatninger av Afrikas historie, om sosiale hierarkier, raseteorier og kolonimakt.

Haraways artikkel tematiserer forholdet mellom mening og fremstilling.¹⁰ Hun viser at representasjoner av dyr ikke er nøytrale fremstillinger. Hun ser på hvordan ulike ideologier skinner gjennom i produksjonen av utstillingen og hun vektlegger det narrative. Museet er historieforteller og habitatdioramaene er noe mer enn rene naturskildringer. Etter Haraways oppfatning er utstillingen et dramatisk spill der Akeley er en av hovedpersonene.¹¹ Carl Akeley utarbeidet ideene til utstillingssalen og dro selv til ulike land i Afrika for å innhente dyr og planter. Dramaet forteller om sammenvevingen av kunst og naturvitenskap i form av taksidermi. De monterte dyrene forteller om en uberørt, men truet natur. Et av Haraways hovedpoenger er at de som lagde utstillingen ønsket å skape en naturalistisk gjengivelse av naturen. Det de endte opp med var noe mer; en manifestasjon av fordelingen av klasse, rase og kjønn i det nordamerikanske samfunnet rundt århundreskiftet.¹² Dioramaene omhandler Akeley og hans fagfellers *opplevelse* av og *erfaringer* i Afrika, ikke det afrikanske landskapet *i seg selv*. Plassert i en tradisjonsbundet institusjon, betrakter Haraway dioramaene som kikkeshull inn til et samfunn preget av kapitalisme, rasetenkning, kjønnsdiskriminering og patriarkatet.

Haraways argumenterer for at naturhistoriske museer ikke bare omhandler dyr, men også mennesker. Hun leser utstillingene ut ifra tanker og ideologier omkring makt, hierarkier og kontroll. Utstillingen kan fortelle oss om representasjoner av dyr. Representasjoner hvor skildringer av dyr presenteres gjennom et utvalg av dyrearter, iscenesettelse av omgivelsene og en opplevelse til publikum. Utstillingen betraktes derfor ikke atskilt fra det kontekstuelle, men som et resultat av kulturelle, politiske og økonomiske prosesser, og enkeltpersoners visjoner og museets øvrige virksomhet omkring vitenskapsformidling. Haraway synliggjør med andre ord Sharon Macdonalds påstand om at naturvitenskapelige utstillinger aldri er eller aldri har vært fremstillinger av udiskuterbare fakta.

¹⁰ Brita Brenna, "Historiefortelleren, en refleksjon over "Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the garden of Eden, New York City, 1908-1936" side 176-212, i *Betatt av viten: bruksanvisninger til Donna Haraway*, (Oslo: Spartacus Forlag, 1998), 180.

¹¹ Haraway, *Primate visions*, 27.

¹² Brenna, "Historiefortelleren", 181.

Mens Donna Haraway bruker habitatdioramaene som kulturanalytisk inngangsportal, går Karen Wonders i dybden av habitatdioramaenes historiske, geografiske og utstillingstekniske utvikling i Skandinavia og Nord-Amerika. Wonders en av de få som på omfattende vis har tatt for seg denne utstillingsformen og hun, i likhet med Quinn og Haraway, beskriver den som sammenveving av naturvitenskap og kunst.¹³ I tillegg til den historiske redegjørelsen av habitatdioramaer som en form for utstillingsteknologi, har avhandlingen også en teoretisk tilnærming til utstillingspraksisen, særlig når det gjelder taksidermi. Wonders studerer habitatdioramaer som en refleksjon over måten natur oppfattes og verdsettes av mennesker på.¹⁴ Ved å lese dioramaer på denne måten, avdukes oppfatninger om samfunn, kulturer og natur. Avhandlingen er en tverrfaglig studie, en utforskning av forholdet mellom kunst og naturhistorie. Museumshistorisk holdes kunst og naturhistorie tradisjonelt sett i forskjellige museumsbygninger. Habitatdioramaer utfordrer denne delingen og Wonders studerer hvordan dyr og landskap fungerer både som kunstnerisk inspirasjonskilde og vitenskapelig mening.¹⁵ Habitatdioramaer bruker kunstformer for å føre publikums fokus vekk fra de utstilte objektene og over til faglige konseptene de skal formidle, sier Wonders.¹⁶ Dersom det tas høyde for at kunstnerisk utførelse forbindes med kreativitet og vitenskapelige praksiser med objektive fremstillinger, er habitatdioramaer et interessant utgangspunkt for å si noe om begge og om hvordan de forholder seg til hverandre. Rekonstruksjoner av landskap og dyr er representasjoner og representasjoner preges av fortolkninger.

Representasjoner av dyr og natur i utstillinger er også drøftet i Anna Samuelssons doktorgradsavhandling *I naturens teater: Kultur- och miljösociologiska analyser av naturhistoriska utställningar och filmer*. Med natur/kultur-dikotomien, kjønns- og miljøproblematikk som bakgrunnsteppe, tar Samuelsson for seg naturhistoriske utstillinger og ser på hvilke begreper og fremstillinger som kommer til syne i objekter og tekster. Avhandlingen tar for seg utstillingene ved ulike svenske naturhistoriske museer og Samuelsson studerer hvordan museene konstruerer forskjellige virkeligheter gjennom film- og utstillingsmediet. Hun går også i dybden av fremstillinger av kropp, kjønn og seksualitet hos

¹³ Karen Wonders, *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1993), 221.

¹⁴ Wonders, *Habitat Dioramas*, 148.

¹⁵ Wonders, *Habitat Dioramas*, 221.

¹⁶ Wonders, *Habitat Dioramas*, 221.

dyr og mennesker i utstillingene.¹⁷ Gjennom en rekke spørsmål undersøker Samuelsson hvilke betegnelser og hvilke fortellinger kjønn tar del i. Hvem og hva er fremhevet og forsøkt nøytralisert i utstillingene? Samuelssons tar for seg dikotomien natur/kultur og utfordrer den konvensjonelle oppdelingen mellom de to. Hun problematiserer det som oppstår i skjæringspunktet mellom natur og kultur og bryter de opp som to atskilte kategorier.

Eric Hedqvist leverte i 2009 sin doktorgradsavhandling hvor tema er Göteborgs Naturhistoriska Museum. I *Varats och utvecklingens kedja, en naturhistorisk museiutställning i Göteborg 1923-1968* beskriver Hedqvist museets utstilling i en bestemt tidsperiode, dens tilkomst, utvikling og relasjon til samtidens vitenskap.¹⁸ Ved å se på museets arkitektur og utstillingens gjenstander, bilder og tekster undersøker han utstillingens logikk. De zoologiske og geologiske samlingene flyttet ut av Göteborgs Museum og fikk sin egen bygning i 1923. Sett i sammenlikning med andre europeiske naturhistoriske utstillinger, ble det i Göteborg tatt i bruk svært få museumsdidaktiske grep. Avhandlingen undersøker *hvorfor* det ble gjort lite for å ta i bruk nye utstillingsideologier og teknologier.

Hedqvist undersøker hvordan kunnskap produseres og formidles ved et naturhistorisk museum. Han tar for seg grunnleggelsen av museet og leter etter de vitenskapelige og ikke-vitenskapelige idealene så lå til grunn for museets fremvekst. Hvilken historiske, sosiale og vitenskapelige kontekst springer museet og dets virksomhet ut ifra? Hedqvist gir et bilde på tradisjonen som utstillingene i Göteborg er en del av. Som en del av sitt teoretiske bakgrunnsteppe trekker Hedqvist frem sosiologen Thomas Brante og den finske filosofen Georg Henrik von Wright. Brante hevder at vitenskapen består av tre ulike deler: en teoretisk, en sosiologisk og et psykologisk. Den teoretiske strukturen er metoder og ideologi. Det sosiologiske omfavner bl.a. politiske og økonomiske strukturer og det psykologiske nivået innebærer vår perseptuelle struktur. Kunnskap om alle disse tre må til for å forstå en vitenskap. Fra von Wright henter Hedqvist tanker omkring naturvitenskapenes forklarende og humanioras forstående metode. Von Wright argumenterer for at forklaring og fortolkning ikke utelukker hverandre, men fungerer best dersom de kombineres. Hedqvist adopterer denne

¹⁷ Anna Samuelsson, *I naturens teater, Kultur- och miljösociologiska analyser av naturhistoriska utställningar och filmer*, (Uppsala: Uppsala Universitet, 2008), 120.

¹⁸ Eric Hedqvist, *Varats och utvecklingens kedja: en naturhistorisk museiutställning i Göteborg 1923-1968*, (Umeå: Umeå Universitet, 2009), 11.

tankegangen i sin avhandling og tolker utstillingene med utgangspunkt i forklaringene av omstendighetene de ble laget under.¹⁹

För att förstå utställningen i det naturhistoriska museet i Göteborg har jag funnit det grundläggande att förklara dess tillkomsthistoria. Jag söker härleda orsaken till önskingarna bakom besluten om ett nytt museum och en ny utställning. Jag frågar vilka intentioner som låg bakom. Syftet att tolka eller tyda utställningen föregås schematiskt sett av min beskrivning.²⁰

I tillegg til Karen Wonders, Anna Samuelsson og Eric Hedqvist, har også Jenny Beckman tatt for seg naturhistoriske museer i sin doktorgradsavhandling. Beckmans *Naturens palats: Nybyggnad, vetenskap, och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866-1925* tar for seg museets oppkomst og ikke minst dets arkitektur. Spenningsforholdet mellom forskning og utstilling diskuteres og Beckman gjør rede for de konflikter og avgjørelser som ble tatt i forbindelse med flyttingen av museet til Frescati i Djurgården i Stockholm. Som hovedstadens folkeopplysningsinstitusjon har bygningens plassering betydning. Beckman mener det er sammenheng mellom bygningens plassering i landskapet og vår oppfatning av hva som er museets innhold og intensjon. Plasseringen *forteller* om museets intensjon. Bymiljøet skaper rammeverket for museet. Inne i museet, spesielt i utstillingene, er det også synlige og mindre merkbare forståelsesrammer for hvordan rom, objekter og mening skal oppleves.

Den nederlandske kulturanalytikeren Mieke Bal har tematisert utstillingsens evne til å reflektere over sin egen natur og status som utstillinger. Hun betrakter utstillinger som visuelle diskurser.²¹ Museer er historiefortellere og å forstå utstillings narrative struktur er et nøkkelelement til å forstå de meninger som produseres og formidles. Bal har en semiotisk innfallsvinkel til museumsutstillinger i sine tekster. Hun undersøker forholdet mellom objekter og påstander i utstillingssammenheng.²² En diskusjon som er viktig når det gjelder dyrene, de utstilte objektene i utstillingen. I Den norske salen, er taksidermi og plastmodeller brukt for å vise dyr. Det er derfor nærliggende å henvende seg til disse gjenstandene for å studere forholdet mellom materialitet og kunnskap som Bal mener utstillingsobjekter reflekterer.

¹⁹ Hedqvist, *Varats och utvecklingens kedja*, 21.

²⁰ Hedqvist, *Varats och utvecklingens kedja*, 20.

²¹ Mieke Bal, "Exhibition as Film", i Sharon Macdonald og Paul Basu, *Exhibition Experiments*, (Malden, Mass: Blackwell, 2007), 71.

²² Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, (London: Routledge, 1996). 2.

Taksidermi er en viktig del av naturhistoriske museer og deres utstillingsvirksomhet. Sammen med geologisk og botanisk materiale utgjør zoologiske eksemplarer som skinn, bein, bløtdeler og preparerte dyr museenes samlingsmateriale. Eksemplarene brukes både til forskning og utstillinger. Men i hvilken grad er naturlige objekter kulturelle? Teoretiseringen av taksidermi er et viktig felt innen museologisk forskning på naturhistoriske museer og samlinger. Innsamlede dyr som grenseobjekter mellom natur og kultur er et viktig tema i Samuel Albertis forskning. Alberti er museumshistoriker og har bl.a. fordypet seg i museumsgjenstanders sosiale liv. Han studerer ulike kulturelle og praktiske konstruksjoner av museumsnatur, taksidermi står sentralt i denne sammenhengen.²³ Dyrenes status som museumsgjenstander endrer seg og Alberti tar for seg hvordan sosiale, kulturelle og vitenskapelige synspunkt og endringer påvirker disse objektene. Dyrenes museologiske kontekst innebærer innsamling, bevaring, forskning og formidling. I naturhistoriske museer er naturen renskåret og konstruert. Alberti studerer prosesser og resultater. I "Constructing Nature Behind Glass", en artikkel publisert i *Museum and Society* fra 2008, redegjør Alberti for litteraturen dedikert til forskning på naturhistoriske objekter og samlinger. Denne forskningens tverrfaglige natur, bringer Alberti til flere ulike fagdisipliner, både vitenskapshistorie, antropologi og geografi er representert i tillegg til museumsstudier. Noe av den relevante museumslitteraturen som Alberti trekker frem beror seg på en konstruktivistisk tradisjon der teoretikere innen teknologi- og vitenskapshistorie utfordrer vitenskapens posisjon som objektiv. Laboratoriens status som sannhetsprodusenter har for lengst blitt problematisert²⁴ og stadig flere museumsteoretikere tilnærmer seg museene med samme utgangspunkt.

En av de som har problematisert naturhistoriske museers rolle som forvalter av fakta, er Steven William Allison. I artikkelen "Making Nature "Real" Again: Natural History Exhibits and Public Rethorics of Science at the Smithsonian Institution in the Early 1960s" skriver han:

One finds few working painters or sculptors in the back rooms of an art museum, busily supplying the galleries with new works. There are no physicists in the basement of science centres generating new laws of the universe for public exhibition. These scenarios sound absurd because we have long taken it for granted that museum exhibit objects or bodies of

²³ Samuel Alberti, "Constructing Nature Behind Glass", s 73-97 i *Museum and Society*, juli 2008, vol 6 nr 2, 73.

²⁴ Se Bruno Latour og Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986).

knowledge that have been produced at other times and sites in the intellectual economy of our culture. Whatever interpretive work the museum does to give the object or knowledge meaning, if it is recognized at all, is of a different sort than that involved in its production.²⁵

Artikkelen dette sitatet er hentet fra er basert på Allison's egen doktorgradsavhandling *Transplanting a Rain Forest: Natural History Research and Public Exhibition at the Smithsonian Institution, 1960-1975* fra 1995. Allison undersøker hvordan naturhistoriske utstillinger's vitenskapelige autoritet kan problematiseres. Han setter spørsmålsteget ved disse utstillingenes status som offentlige representasjoner av natur. Allison's empiriske materiale er hentet fra Smithsonian Institution og han studerer hvordan museets botanikere utførte feltarbeid og innsamling av eksemplarer som innledende arbeid til en utstillingsproduksjon. Botanikerne tok avtrykk av vekster og lagde modeller av materialet som deretter ble brukt til å lage et regnskogsdiorama. Allison sammenlikner denne prosessen med Bruno Latour's "inscription device", et begrep utviklet av Latour og Steve Woolgar i *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* fra 1986. Latour og Woolgar analyserer hvordan fakta får kvaliteter som gjør at de kobles fra sosiologiske og historiske betingelser.²⁶ De to forfatternes antropologiske tilnærming til konstruksjon av vitenskapelige fakta i et laboratorium, er et sosiologisk forskningsprosjekt. Allison bruker deres begreper for å se på regnskogsdioramaets fortolkningsfleksibilitet.

Museer og utstillinger innebærer et samspill av verbale og visuelle tekster, mener Allison, disse kan analyseres for deres mening, epistemologi og retoriske strategi. Museets utstillingsmakere *argumenterer* når de lager utstillinger og Allison er ute etter å finne ut *hvordan* de argumenterer og *hva* deres hovedpoenger er. Allison studerer regnskogsdioramaet som en vitenskapelig retorikk. Materialet i regnskogsdioramaet ble først presentert som en del av museets botaniske sal og endte opp som en del av en større utstilling om moderne miljøvern. Utstillingen skiftet altså form, innhold og betydning gjennom en 15 år lang periode. Allison finner at ulike konseptuelle og teoretiske argumentasjoner krever ulike sjanger for representasjon. Derfor har regnskogsdioramaet fått ny betydning med årenes løp og skiftet form (sjanger) i de forskjellige utstillingene den har vært en del av.

²⁵ Steven Allison, "Making Nature "Real" Again: Natural History Exhibits and Public Rhetorics of Science at the Smithsonian Institution in the Early 1960s", 77-97, i *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Red. Sharon Macdonald, (London, New York: Routledge, 1998), 77.

²⁶ Bruno Latour og Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986), 105-106.

I avhandlingen ser Allison på tre momenter: hvordan former naturhistoriske museer vår oppfatning av natur og hva som er ”naturlig”? Hvordan foregikk endringer i oppfatning av natur, fra deskriptiv til abstrakt økologisk perspektiv i etterkrigstiden? Og til slutt skiftet fra da utstillingsmakerne var interne vitenskapsmenn til eksterne utstillingsdesignere.²⁷ Allison studerer disse endringene i lys av Sociology of Scientific Knowledge, en forskningsgren innen sosiologi som påstår at både prosesser og produkter av vitenskap er sosialt konstruert.²⁸

I tråd med den konstruktivistiske vitenskapshistorien, har også Michael Rossi satt seg inn i produksjonen av vitenskapelige dyremodeller til zoologiske utstillinger. I ”Fabricating Authenticity: Modeling a Whale at the American Museum of Natural History, 1906-1974” studerer han hvordan et lappeteppe av diskurser ble innblandet for å skape en modell av en blåhval ved American Museum of Natural History på starten av 1900-tallet. Rossi viser hvordan vitenskapshistorikere med årene har blitt stadig mer opptatt av hvordan prosesser, materie, mening og verdier kombineres i fabrikkeringen av naturvitenskapelige objekter. Rossi tar for seg teknikkene som ble anvendt i konstruksjonen og autentifiseringen av hvalen som vitenskapelig utstillingsobjekt. Prosessuelle og materielle teknikker studeres som diskurser, som argumentasjoner mot en autentisk, sann, nøyaktig og estetisk modell av et pattedyr. Hans funn viser at museets vitenskapelige meninger omkring autentisitet verken var statiske eller tidløse. De var under løpende forhandlinger, eksamineringer og reevalueringer. Det som legitimerte dyremodellen var vitenskapelige målinger, fotografier, observasjoner, avtrykk og ikke minst forskernes zoologikunnskaper. Hvem sine målinger, observasjoner og kunnskap modellen ble bygget på, var selvfølgelig av stor relevans. Dyrets kredibilitet var også avhengig av publikums overbevisning. Modellens dimensjoner, konturer, farger osv. bedømmes av de som betraktet dyret og i en utstillingssammenheng er publikum vurderinger relevante.

Når det gjelder fortolkninger av konstruerte dyr, er Rachel Poliquin en av nøkkelpersonene som Samuel Alberti trekker frem i sin redegjørelse av forskning på musealiserte dyr og landskap. I tekster som ”The Matter and Meaning of Museum Taxidermy” og ”The Living Body of Balto” i *The Afterlives of Animals* og i den kommende boken *The Breathless Zoo, Taxidermy and the Cultures of Longing* er det taksidermiens

²⁷ Allison, Steven William. *Transplanting a Rain Forest: Natural History Research and Public Exhibition at the Smithsonian Institution, 1960-1975*, (Cornell: Cornell University, 1995), 6.

²⁸ Steve Woolgar, ”Introduction”, i *The Reflexive Thesis: Writing Sociology of Scientific Knowledge*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), 2.

forhold til materialitet det skrives om. Poliquin omtaler ulike narrativer eller lesninger av taksidermi. Hun studerer dyrenes individuelle kvaliteter og symbolske ladninger.

Alberti, Poliquin og andre med en teoretisk innfallsvinkel til taksidermi, bruker til stadighet Haraways tekster som referanseverk. Med "Teddy Bear Pathriarchy" og *Primate Visions* for øvrig, analyserer Haraway vitenskapelige diskurser som historiefortellinger. Primatologi, læren om primatene, er hennes materiale og hun studerer kunnskap og debatter om primatologien som sosiale konstruksjoner av vitenskapelig kunnskap.²⁹ En av Haraways kilder til inspirasjon er nettopp Latours tilnærmingssmåte til vitenskap. Latour avviser alle former for epistemologisk realisme, sier Haraway. Han utfordrer distinksjonen mellom det sosiale og det tekniske og vektlegger beskrivelsen av prosessen som konstruerer og fører frem til et såkalt produkt eller resultat.³⁰ I Haraway og Latours begrepsverden er vitenskapelig praksis forhandlinger, strategiske bevegelser, inskripsjon og oversetting. Fortolkninger av vitenskapelig funderte utstillinger, som de zoologiske, lar seg derfor kun gjennomføre dersom disse praksisene og forhandlingene tas med i betraktningen og bygges inn i analysen.

²⁹ Haraway, *Primate Visions*, 6.

³⁰ Haraway, *Primate Visions*, 6.

Redegjørelse for metode

Mitt utgangspunkt for oppgaven er at jeg både er interessert i museologi, vitenskapshistorie og estetikk. I utstillingen på Zoologisk museum lar disse tre interessefeltene seg kombinere. Jeg gikk inn i materialet med den hensikten å finne ut hvordan dyr og landskap estetiseres i utstillingssammenheng. Nye spørsmål dukket opp underveis, ettersom jeg fant mer materiale gjennom ulike arkivbesøk, samtaler og relevant litteratur som den beskrevet ovenfor.

Zoologiske utstillingsprinsipper og naturhistoriske museers tilknytning til miljøvern er temaet i første delen av oppgaven. Deretter beskriver og diskuterer jeg renoveringen av Zoologisk museum på 1960- og 70-tallet og oppbygningen av de nye utstillingene. Avisartikler, plan- og styringsdokumenter, årsberetninger, skisser, reisenotater fra studieturer, samtaler med de involverte og annet arkivmaterialet legger grunnlaget for å kartlegge omstendighetene som utstillingen ble produsert under. Uheldigvis mistet jeg mye av mitt innhentede arkivmateriale da dette var plassert på Zoologisk museum og ble borte under en opprydding av museumsbibliotekets lagringsarealer. Jeg fikk dermed mindre materiale fra produksjonen å legge til grunn for min analyse av utstillingen. Der jeg hadde håpet å bruke mye av museets eget materiale for å rekonstruere produksjonsomstendighetene, måtte jeg i større grad benytte meg av uttalelser i pressen og annet mediebasert arkivmateriale.

Jeg har tilbrakt mye tid i selve utstillingen i Den norske salen. Jeg har gått gjennom salen med flere av museets ansatte samtidig som vi har diskutert habitatdioramaene, hvordan de er laget og hva formidlingen av dem innebærer. Jeg har fotografert utstillingens arkitektur og dioramaer, både fra utsiden og innsiden. Disse fotografiene har vært viktige når jeg har skrevet beskrivelser og fortolkninger av motivene i hvert habitatdiorama. Ved å bruke tid inne i dioramaene (ved siden av alle montrene er det en dør som gjør det mulig å gå inn i dioramakonstruksjonene) har jeg observert hvordan de er satt sammen og hvilke materialer som er brukt. Jeg har også vandret gjennom utstillingen sammen med Jan Fekjan, kunstneren som har malt bakgrunnsbilder i dioramaene. I tillegg til å diskutere med de som har jobbet og fortsatt jobber ved Zoologisk museum, har jeg vært så heldig å se utstillingen sammen med Donna Haraway. I forbindelse med kreeringen av Haraway som æresdoktor ved Universitetet i Oslo, ble jeg engasjert av Universitetet for å holde en omvisning for henne og hennes partner, Rusten Hogness. Denne ble gjort sammen med zoolog og universitetslektor Petter Bøckman, og var en svært inspirerende tur hvor mange nye spørsmål dukket opp.

For å finne sammenlikningsmateriale til Zoologisk museum og Den norske salen spesielt, har jeg besøkt en rekke andre naturhistoriske utstillinger. Jeg har bl.a. vært i Göteborgs Naturhistoriska museum, Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm, Biologiska museet i Stockholm, Zoologisk Museum, Statens Naturhistoriske Museum, København, Natural History Museum i London og Darwin Centre i London.

I litteraturen jeg har funnet om naturhistoriske museer og utstillingsanalyser har jeg sett på hvilke spørsmål de forskjellige forfatterne stiller. Jeg har forsøkt å stille samme spørsmål til utviklingen av utstillingene på Zoologisk museum i Oslo og analysert utstillingen med vekt på relevante problemstillinger som er presentert hos de foregående forfatterne. Ulike teoretiske innfallsvinkler har hjulpet meg til å reflektere omkring utstillingens teknologi og innhold. De viktigste inngangene til naturvitenskapelige utstillinger fra de overstående forfatterne er frigjørelsen av naturvitenskapelige objekter fra sine produksjonsomstendigheter og forholdet mellom mening og fremstilling i utstillingssammenheng. Noen av forfatterne har studert hvordan sosiale og politiske verdier skinner gjennom i produksjonen av utstillinger og hvordan museer konstruerer forskjellige virkeligheter gjennom utstillingsmediet. Når det gjelder hovedobjektene i zoologiske utstillinger, preparerte dyr og andre dyremodeller, tematiserer flere av forfatterne de naturlige objektenes kulturelle verdier. Hvilke individuelle kvaliteter og symbolske ladninger inngår i disse konstruerte dyrene og hvordan kan de fortolkes?

Kap. 2: Å vise natur: endringer i utstillingsprinsipper

Et fotografi tatt inne på Zoologisk museum rundt år 1920 viser en dyregruppe med tre utstoppede elger. De er oppstilt som en familie, en okse, ei ku og en liten elgkalv. Elgene er plassert på en sokkel dekorert som skogbunn. De ser fremfor seg og museets besøkende kan gå helt inntil og studere dem nøye. Den norske elggruppen er omringet av lysekroner og mahognimontre. Tidens tann tæret på elggruppen og den ble etter hvert brent på bål. De møllspiste dyrene var dessuten zoologisk ukorrekt. En elgku med en så liten kalv sammen med en elgokse med høstgevir er nærmest umulig å observere ute i naturen.³¹ På 1920-tallet så utstillingen i Zoologisk museum svært annerledes ut enn det den gjør i dag. Ikke bare var



innholdet i montrene et annet, selve bygningen hadde også en annen rom- og etasjeinndeling. Renoveringen av Zoologisk museum førte til at utstillingene ble endret. Hele inventaret ble forandret og dyregrupper som den lille elgfamilien ble byttet ut med nye preparerte eksemplarer og en annen utstillingsteknologi.³²

Fra Zoologisk museum på Tøyen ble stengt for publikum i 1966, til det siste utstillingsmonteret sto ferdig, gikk det nesten 15 år. I løpet av denne lange perioden ble hele museet modernisert, både for publikum og ansatte. Det ble i alt produsert fire permanente utstillinger og disse ble åpnet gradvis, ettersom de sto ferdig. Utstillingsproduksjonen foregikk internt på museet. Både faglig innhold og materialisering ble gjort av museets egne fagfolk. Utformingen ble planlagt på forhånd, men endret seg etter hvert som arbeidet ble satt i gang. Sommeren 1980, da hele museet igjen var åpnet for publikum og den siste av de fire utstillingene var ferdigstilt, var det i en svært moderne form for sin tid. Utstillingene ble omtalt som moderniserte, de eldre salene med preparater på rekke og rad var byttet ut med informative montre hvor dyr og landskap ble presentert sammen. Elggruppen i fotografiet

³¹ Aftenposten, 05.02.1972. "Museum stengt i '65 – åpnes igjen i 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang."

³² Bildet er tatt av en ukjent fotograf og er hentet fra <http://www.muv.uio.no/uiol811-idag/1945-1975/min-barndoms-hage-andersen.xml>, (28.05.2012).

representerte en annen natur enn den museets ansatte ønsket å formidle med de nye utstillingene. De tre elgene fungerte som en komparativ utstillingsmodell der kjønn, variasjoner, alder og utseende illustreres gjennom flere eksemplarer av samme art. De ansatte ved det moderniserte zoologiske museet satte andre krav til utstillingsformen. Den zoologiske korrektheten, det visuelle uttrykket og ikke minst økologi ble vektlagt.

Rolf Vik (1917-1999) var bestyrer ved Zoologisk museum fra 1965. Han hadde store ambisjoner for museet. Vik ønsket nye publikumsutstillinger som skulle vekke miljøvernsforståelse hos de besøkende.³³ Han inntok tidlig i sin karriere en ledende rolle som miljøverndebattant. Han var kjent for sine sterke meninger og var svært aktiv i den offentlige debatten.³⁴ Da Vik ble ansatt som bestyrer ved Zoologisk museum startet han arbeidet med å sikre og rehabilitere museumsbygget. Dette skulle bli en langvarig oppgave og kanskje en av hans viktigste. Viks politiske engasjement og arbeid ved Zoologisk museum er relevant for å forstå organiseringen av forskning og utstillinger og utstillingsideologien praktisert ved museet. Dette kapittelet plasserer Rolf Vik og hans kollegaer ved museumsinstitusjonen inn i en utstillingstradisjon der naturhistoriske museer er tett knyttet til miljøvern.

Kontekstualiseringen av Vik består av paralleller til andre museumstilsatte og zoologiske utstillinger ved andre naturhistoriske museer i Skandinavia, både før og i Viks egen samtid. Jeg vil presentere noen sentrale personer innen utviklingen av ideologi og utstillingsteknologi. Teksten skisserer utviklingen av utstillinger fra komparativ zoologi/systematikk til økologibaserte utstillinger. Habitatdioramaet er et nøkkelelement og bindeleddet mellom utstillingsteknologi, miljøbevissthet og de enkeltpersonene som blir presentert. Teksten fungerer derfor også som en innføring i utviklingen av habitatdioramaer som utstillingsform.

”Den nye museumsmodellen”

I museologien blir utviklingen av naturhistoriske museer ofte forklart med utgangspunkt i naturaliakabinettene.³⁵ I disse skuesamlingene ble det kuriøse, absurde og uvanlige vist frem. Skiftningen fra det atypiske til det typiske i naturutstillinger, skjedde i løpet av 16- 17- og

³³ Aftenposten, 25.04.1993. “Dommedagsprofeten på 60-tallet.”

³⁴ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift* nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 216.

³⁵ For mer litteratur om raritetskabinetter, se Camilla Mordhorst, *Genstandsfortællinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer*, (København: Museum Tusculanum, 2009).

1800-tallet.³⁶ I England kan denne utviklingen forklares gjennom entusiasmen for naturteologi. Naturen var Guds skaperverk. Naturaliakabinettene skulle gi eksempler på den store variasjonen i skaperverket, derfor var det avvikende så interessant å vise fram.³⁷ I det tidlige 1800-tallets naturhistoriske museer, der forskning ble en stadig større del av deres virksomhet, var publikumsutstillingene og vitenskapelige samlinger én og samme samling. Opphavet til den strukturelle inndelingen mellom forskning og utstilling som vi finner i de fleste naturhistoriske museer i dag, kan spores tilbake til "the new museum idea", en museumsmodell med røtter i det sene 1800-tallet. Sir William Flower (1831-1899), direktøren ved Natural History Museum i London, er en av hovedpersonene i utviklingen av denne museumsmodellen. Flower var pådriver for å adskille museets forskersamlinger og publikumsutstillinger, et hovedtrekk ved "the new museum idea".³⁸ Den nye museumsmodellen ble formulert som prosjekt av Flower selv og fikk store konsekvenser for nye naturhistoriske museer og for renoveringen av eldre rundt om i Europa og Nord-Amerika. Hovedideen ligger i et bygningsmessig skille mellom museenes ulike bruksområder. Flowers samtidige fagfeller og innflytelsesrike botanikere, zoologer og biologer, som Charles Darwin (1809-1882) og Thomas Huxley (1825-1895), engasjerte seg i debatten om museenes omstrukturering.³⁹ Det var ønskelig at forskningsmateriale og utstillingsmateriale ble holdt hver for seg. Publikum fikk tilgang til utstillingene, mens museenes vitenskapelige samlinger og ansatte skulle være utilgjengelig for besøkende.

Utviklingen av denne museumsmodellen er tett knyttet til demokratiseringen av museene på slutten av 1800-tallet og oppblomstring og endringer av publikumsgrupper.⁴⁰ Tradisjonelt sett har naturhistoriske museumsutstillinger blitt laget av museets interne ansatte. Studiet av disse utstillingene avdekker enkeltpersoner og fagmiljøers tankesett. Således er det også mulig å spore de naturhistoriske museenes rolle som utdanningsinstitusjoner for holdninger og refleksjoner omkring miljø, natur og dyr. I vår egen samtid er situasjonen noen annerledes da utstillingsproduksjon ofte er satt bort til eksterne firmaer. 1800-tallets naturutstillinger ble laget på forskjellige måter ved forskjellige museer. Ulike

³⁶ Carla Yanni, *Nature's Museums, Victorian Science and the Architecture of Display*, (New York: Princeton Architectural Press 2005), 14.

³⁷ Yanni, *Nature's Museums*, 14.

³⁸ Yanni, *Nature's Museums*, 324.

³⁹ Jenny Beckman, *Naturens palats: Nybyggnad, vetenskap, och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866-1925*, (Stockholm: Atlantis, 2001), 13.

⁴⁰ For mer informasjon om demokratiseringen av museer, se for eksempel Michelle Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, (Maidenhead: Open University Press, 2006), 12.

utstillingsteknologier utviklet seg parallelt med hverandre. Den regjerende visningsmåten innen zoologiske utstillinger var likevel å vektlegge komparasjon der artenes morfologi og anatomi ble vist frem. (Dette utstillingsprinsippet ble brukt ved Zoologisk museum i Oslo da museet fikk sine første utstillinger rundt 1910 og prinsippet ble holdt i hevd svært lang tid.)

Mot slutten av 1800-tallet ønsket enkelte personer innen det europeiske biologiske fagmiljøet å skape utstillinger der det systematiske og taksonomiske utstillingsregimet ble utfordret. Samme tendenser kan sees i kulturhistoriske museer der utstillingsproduksjonen også gikk fra typeutstillinger til mer kontekstbaserte visningsmåter.⁴¹ Utviklingen i utstillingsprinsipper, mot mer miljø- og kontekstrelaterte visningsmåter, henger sammen med hva som ble ansett som viktig at publikum fikk opplysning om. I de naturhistoriske museene innebar dette at dyrelivet ble satt inn i landskapstyper selv om det overordnede temaet var zoologi.

Gustaf Kolthoff og den rasjonelle fornøyelse

Den svenske jaktzoologen Gustaf Kolthoff (1845-1913) var en av dem som ønsket å vise noe annet enn systematikk og komparasjon innen biologi. Han ville lage en ny utstillingsform for zoologi og står i dag som en av nøkkelpersonene bak utviklingen av moderne naturhistoriske utstillinger. Kolthoff var jeger og brukte mye tid ute i naturen hvor han observerte dyr. Da han satte i gang med oppbygningen av sine utstillinger på slutten av 1800-tallet, var det med naturobservasjoner som bakgrunn. Wonders trekker frem ordet “natursinne”⁴² som en vesentlig del av Kolthoffs tenkning.⁴³ Ulike biologiske landskap skulle oppleves med flere sanser. Klassifikasjon og systematikk ble satt til side for et mer holistisk natursyn. Den nye utstillingsformen var svært ulikt det publikum hadde sett i Sveriges naturhistoriske museer. Presentasjonsformen smeltet sammen zoologi, botanikk og geologi til en helhetlig fremstilling av scener fra den svenske naturen.

⁴¹ For mer informasjon om utviklinger innen kulturhistoriske og etnografiske utstillingsprinsipper, se for eksempel Ivan Karp og Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Poetics of Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991 og Ira Jackins, Franz Boas and “Exhibits on the Limitations of the Museum Method of Anthropology”, i Stocking, W. George, redaktør, *Objects and Others: Essays on Museum and Material Culture*, History of Anthropology volum 3, (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985).

⁴² På norsk kan man si natursans, å kunne forstå og glede seg over naturen.

⁴³ Wonders, *Habitat Dioramas*, 48.

Kolthoffs naturhistoriske utstillinger ble laget i det han selv kalte biologiske museer. I alt bygget han syv slike museer, hvorav fire av dem fortsatt eksisterer i dag. Det mest kjente av disse er Biologiska museet i Stockholm, i dag en del av Skansen-komplekset. I Stockholm og i de øvrige biologiske museene, ønsket Kolthoff å illustrere med utstilling det ord ikke kan beskrive. Former, farger og økologiske systemer blir presentert for publikum gjennom livaktig gjenskaping av ulike miljøer. Denne holistiske fremstillingen tok del av en større pedagogisk tanke som knyttet sammen utdanning og fornøyelse. Der tradisjonelle naturhistoriske utstillinger komparativt presenterte beslektede arter side om side, montert på hver sin sokkel, satte Kolthoff artene i rekonstruksjoner av naturlige miljøer for å vise hvordan de bruker og blir del av habitatet. Det interessante ved et dyr, altså tilpasning av dyrets form og farge til sitt miljø, forsvant idet man fjerner den fra sin sammenheng, mente Kolthoff.⁴⁴ Hans motivasjon for den nye utstillingsformen var å gi publikum et alternativ til den komparative zoologien som vanligvis ble presentert. I Kolthoffs utstillinger ble publikum oppfordret til å bruke tid på å oppdage hvilke dyr og fugler som var utstilt. Publikum ble ikke forklart hva de så. Han ville lære publikum å se dyreliv utendørs. Ute i naturen er ingen veiledning av artsnavn eller forklaring av prosesser. Dette ønsket Kolthoff å overføre til museumsrommet.



Museumspioneren Kolthoff skapte en utstillingsform basert på biologiske observasjoner og personlig inntrykk. Han var selv taksidermist og hadde stor forståelse for preparering. I rekonstruksjonen av habitatene brukte han materiale fra naturen. Bakgrunnsbilder ble laget av billedkunstnere, hvorav én av dem var den anerkjente svenske dyremaleren Bruno Liljefors (1860-1939). I Kolthoffs utstillingsform ble ikke eksemplarene i den naturhistoriske samlingen presentert art for art, men dyre- og planteliv ble stilt ut for å gi publikum et

⁴⁴ Wonders, *Habitat Dioramas*, 48.

inntrykk av at de observerer ekte naturscener. Ordet gestalt (form) kan trekkes frem i denne sammenhengen. Både når det gjelder hvert enkelt dyr, og utstillingene som helhet. Innen taksidermi er det å få frem dyrets helhet en viktig del av arbeidet. Ikke bare skal dyrets anatomi være korrekt, den ferdige monteringen skal imitere liv og dyrets ansikt, farger og positur må underbygge denne livaktigheten. Det helhetlige inntrykket strekker seg utover det enkelte dyret. Plasseringen i omgivelsene må være naturtro og fortelle noe om hvorfor dyret befinner seg i de gitte omgivelsene og hvordan dyret og habitatet lever med hverandre. I et habitatdiorama er det også viktig at dyret og de nærmeste omgivelsene står i samspill med bakgrunnen. Perspektivets korrekthet kan være med på å avgjøre hvorvidt scenen virker naturtro eller ikke. Alle disse ulike delene skal virke sammen og det som betrakteren skal oppleve er en meningsfylt helhet, en gestalt.

Olof Gylling og naturvernstanken

En annen person som, i likhet med Kolthoff, var med på å fornye utstillingsmetodene var svenske Olof Gylling (1870-1929).⁴⁵ Kolthoffs dioramaer avbilder store naturscener der dyrene er fremtredende. Gyllings utstillinger viser mer intime rom i naturen der dyrene er godt kamuflert og vanskelig å få øye på i terrenget. Gyllings ønske om å skape utstillinger i naturhistoriske museer var i stor grad motivert av hans tanker omkring naturvern.⁴⁶ I tillegg ønsket han å få frem naturens skjønnhet og kompleksitet, noe han mente kom best frem ved bruk av dioramateknikken. Gyllings formidlingsarbeid av naturvernstanker gjorde han både gjennom aktivt naturvernsarbeid og gjennom museumsutstillinger. Han anså naturhistoriske museer som det perfekte stedet for miljøutstillinger ettersom de var underlagt vitenskapelig forskning som ville bidra med faglig tyngde og korrekte fremstillinger i dioramaene.

Det kommer tydelig frem i Gyllings utstillingsarbeid at motivasjonen springer direkte ut fra ønsket om at bevissthet om miljøvern må ut til folket. Et eksempel på hvordan dette manifesteres er bruken av mindre miljøscener som illustrerer hvordan naturen har forandret seg i tid og rom. Gylling planla flere miljøutstillinger. Noen prosjekter ble gjennomført, mens andre forble planer. I alle diorama-prosjektene sto naturkonservering sentralt. Naturens rikdommer, menneskets innvirkning på naturen, ulike geologiske tidsepoker og samspillet

⁴⁵ Wonders, *Habitat Dioramas*, 71.

⁴⁶ Wonders, *Habitat Dioramas*, 72.

mellom dyre- og planteliv var temaer som Gylling ønsket å formidle med sine utstillingsideer. Ett av hans mest kjente utstillingsarbeider, dioramaene i det naturhistoriske museet i Göteborg, illustreres bl.a. hvordan fuglenes farger fungerer som kamuflasje. Fargene, som virker sterke og fremtredende når fuglene stilles ut i montere på et museum, glir i virkeligheten rett inn i omgivelsene og gjøre at fuglene er vanskelige å få øye på ute i naturen. Gylling ønsket at også disse sidene ved naturen skulle komme frem i utstillingene og at det skulle være mulig å studere naturen også *innenfor* museumsinstitusjonene.

Habitatdioramaene skulle virke attraktive for publikum. De illusjonistiske virkemidlene som ble tatt i bruk, var derfor svært viktige. Naturens skjønnhet ble fremhevet, men utstillingene skulle likevel ha et så naturtro uttrykk som mulig. Belysningen i Gyllings utstilling i Göteborg var naturlig lys da taket over dioramaene besto av vinduer. I motsetning til Kolthoff, som brukte mye organisk materiale i utstillingene sine, valgte Gylling en ny tilnærming. Steiner, gress, trær og bladverk ble rekonstruert i ulike materialer. Alle plantevekster, helt ned til hvert kronblad i hver enkelt blomst, ble støpt eller modellert etter originaler.

Panorama til Tøyen?

Å utdanne det svenske folket i naturkunnskap var en sterk motivasjonsfaktor både for Gustaf Kolthoff og Olof Gylling. De brukte begge habitatdioramaer som medium, men med noe ulik utforming. De var begge med på å videreutvikle utstillingsteknologier i skandinaviske naturhistoriske museer som med tiden også fikk innpass i Zoologisk museum i Oslo. Verken i Sverige eller Norge tok habitatdioramaene over for den tradisjonelle utstillingspraksisen: de forble et supplement til den godt etablerte måten å vise naturhistorisk materiale hvor komparasjon og systematikk sto i fokus. Dette er tilfellet også ved Zoologisk museum på Tøyen der den første utstillingen som ble åpnet etter renoveringen på 1960-tallet var Systematisk sal, mens den siste som ble ferdig utelukkende består av habitatdioramaer.

Habitatdioramaer ble altså ikke brukt som utstillingsform på Tøyen før 1970-tallet. Men allerede i 1928 reiste den daværende direktøren ved Zoologisk museum i Oslo, Alf

Wollebæk (1879-1960),⁴⁷ spørsmålet om hvorvidt museet trengte et panorama. Nærmere bestemt et Svalbard-diorama som skulle vise Svalbards dyre- og fugleliv. Wollebæk, som var utdannet konservator, så for seg at et panorama ville øke interessen til det brede publikum. Zoologisk museum, som er plassert i utkanten av selve bykjernen, ville trekke flere osloborgere dersom det fikk en panorama-utstilling lik den i nabolandet Sverige.⁴⁸ Den svenske utstillingen det her refereres til er Kolthoffs Biologiska museum i Stockholm. I 1928, da Wollebæk uttalte seg til Aftenposten, var det over 30 år siden Kolthoff satte i gang arbeidet med sine biologiske utstillinger. Journalisten bak Aftenposten-artikkelen om et eventuelt Svalbard-panorama på Tøyen, skildrer utstillingen på Biologiska museet og legger ikke skjul på sin entusiasme for denne utstillingsformen: ”hvor de mektige fjell og daler ender, har ingen ringere enn Bruno Liljefors tatt fatt med pensel og tryllet frem en skjønnhetsbeskrivelse med is og ishavsgrotter. Grønland er også representert i tillegg til hele Sveriges fauna. Man vandrer fra etasje til etasje og hele tiden følger vrimmelen av dyr den besøkende. Her finner man kysten og strandens dyreliv, Norrlandsnaturen”.⁴⁹ Wollebæk ga journalisten en forsikring om at Norge også hadde naturscener vakre nok til å la seg vise på museum. Dyr og fugler fremstilt i karakteristiske stillinger i sine naturlige miljøer ville nokså sikkert trekke det brede publikum til Zoologisk museum.

Museet på Tøyen fikk til slutt et fuglepanorama. Prosessen dit var riktignok både tidkrevende og kostbar; det tok over 50 år før Wollebæks ønske ble realisert. Oppbygningen av et fuglefjell på Zoologisk museum var noe av det siste som ble gjort i basisutstillingen i Den norske salen mens bestyrer Vik ledet renoveringsarbeidet og utstillingsproduksjonen. Fuglefjellet som ble installert i Den norske salen viser fuglelivet i Røst, en øykommune ytterst i Lofoten. Mye hadde da skjedd innen utstillingsdesign siden publikum kunne fordype seg i Kolthoffs holistiske natursyn i en 360 graders dioramautstilling.

⁴⁷ Alf Wollebæk var ansatt ved museet i over 40 år og var bestyrer i over halvparten av dem.⁴⁷ Han startet sin egen samling zoologiske eksemplarer i svært ung alder og utdannet seg som zoolog for deretter å jobbe både ved Bergens museum og Zoologisk museum i Oslo.

⁴⁸ Aftenposten. 16.02.1928. ”Bør vi få et Svalbard-panorama i Zoologisk museum? Museets bestyrer, konservator Wollebæk, uttaler seg til Aftenposten”.

⁴⁹ Aftenposten. 16.02.1928. ”Bør vi få et Svalbard-panorama i Zoologisk museum? Museets bestyrer, konservator Wollebæk, uttaler seg til Aftenposten”.

Dioramaer i Danmark

Noe av det viktigste som skjedde innen utstillingsutvikling i Skandinavia i museumsbestyrer Viks egen samtid, var byggingen av et nytt zoologisk museum i København. I løpet av sommeren 1963 ble hele den zoologiske samlingen i København flyttet fra museumsbygningen i Krystalgade til en nyreist bygning i Universitetsparken lenger nord i byen. Det zoologiske museet i Krystalgade hadde vært en moderne museumsbygning da det ble åpnet i 1870 og publikum kunne se de utstilte samlingene i to timer, to ganger i uken mens museet var åpnet for besøkende.⁵⁰ Det nye museet i Universitetsparken var av en svært annerledes arkitektonisk og innholdsmessig karakter. Samlinger, utstillinger og ansatte ble fordelt over 6 etasjer, nesten 5000 kvadratmeter ble viet til utstillingene. Bygget kostet 17 millioner danske kroner. 2. november 1970 åpnet den første av de nye utstillingene. Etter 7 års planlegging kunne publikum endelig fordype seg i Danmarks dyreliv på museum. Den nye utstillingen presenterte naturen med et økologisk utgangspunkt. De systematiske prinsippene som hadde preget utstillingen på museet i Krystalgade var helt forsvunnet i denne utstillingen. Salen over Danmarks dyreliv viste eksempler på fauna i landets biotoper. Skog, åker, ferskvann, kyst og by var rekonstruert inne på museet. Utstillingen tok opp temaer som dyrenes avhengighet av sine habitater og forklarte ulike biologiske fenomener.⁵¹

Det Zoologiske museet i København opprettet en skoletjeneste som formidlet zoologi til studenter og skoleelever. De moderne utstillingene skulle reise offentlig bevissthet omkring miljøutvikling. Besøkende skulle observere og tenke på naturen, skoleklasser fikk skriftlige oppgaver de kunne løse etter hvert som de beveget seg rundt i utstillingen. ”Fra pol til pol”, den andre utstillingen som åpnet, sto klar for publikum i 1974. Også her var samspillet mellom dyr og natur og endringer i klimatiske forhold sentralt tema. De nye utstillingene var altså laget med utgangspunkt i økologi. Publikum skulle *se* og *tenke*, og habitatdioramaer ble ansett som det perfekte verktøy for å øke publikums bevissthet omkring økologi og vern av miljøer fordi de vekker emosjonell respons i tillegg til naturfaglig forståelse.⁵²

⁵⁰ Torben Wolff, *The History of the Zoological Museum, University of Copenhagen*. København: Zoologisk Museum, Universitetet i København, 2012.

http://zoologi.snm.ku.dk/english/Om_Zoologisk_Museum/History/Museets_historie/ (26.05.2012), 12.

⁵¹ Wolff, *The History of the Zoological Museum*, 14.

⁵² Wolff, *The History of the Zoological Museum*, 14.

Museumsbestyrer Rolf Vik

Rolf Vik snakker som en foss. Han tenker buldrende høyt om økologi og livssammenhenger, artenes sårbarhet og avhengighet av hverandre, og menneskets makabre tilbøyelighet til fortsatt å forkludre det hele, uten tanke for at det til sist kan være en livsfarlig trussel mot oss selv.⁵³

Rolf Vik var museumsdirektør i Norges hovedstad da det nye danske universitetsmuseet ble bygget. Vik (født i Trondheim i 1917, døde 81 år gammel) ble ansatt ved Zoologisk museum året før museet ble stengt for publikum i 1966. Han hadde god kjennskap til hva som foregikk med den danske institusjonen, og som vi skal se i neste kapittel var han vel klar over forventningspresset til hans eget museum etter at det i Danmark åpnet svært moderne publikumsutstillinger. Begge de skandinaviske universitetsmuseene tok nå en vending mot økologi og miljøvern i sine nye permanente utstillinger. Utstillingsideologien ved Zoologisk museum i Oslo er ikke vanskelig å forstå. Rolf Vik var bestyrer og hans naturfaglige holdning og samfunnsengasjement var en sentral forutsetning for de nye utstillingene.

Menneskene har gjennom årtusener stort sett bare høstet av naturens overflod. Med brede jakt- og fangstredskaper kan denne høstingen bli så effektiv at dyrearter blir utryddet, og næringsgrunnlaget de danner forsvinner. Kjennskap til økologien kan sette mennesket i stand til å utnytte naturen til sitt eget beste på en varigere måte.

Det er disse problemene Huxley, som UNESCO's representant, behandler for Afrikas vedkommende i denne lille perlen av en bok. Hans analyse av forholdene bygger på iakttagelser og erfaringer fra omfattende reiser i verdensdelene gjennom en årrekke og på opplysninger i litteraturen fra andre om samme sak.

Enhver biolog, naturelsker, sosialøkonom, lege, veterinær, agronom, forstmann og ikke minst politiker bør lese denne boken og gi seg tid til å tenke over det bud den bærer om hva viten og samarbeidsvilje kan være i stand til å gjøre ut av forhold som ved uforstand og kortsiktig profittbegjær er bragt til randen av katastrofe.⁵⁴

⁵³ Aftenposten, 25.04.1993. ”’Dommedagsprofeten’ på 60-tallet”.

⁵⁴ Fra *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, årgang 18, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1965), Vik har bokenmeldelser på side 33 og 36, Julian Huxleys *Afrikas storvildt- liv eller død*. Anmeldelse av Bind VII

Denne bokanmeldelsen skrev Rolf Vik i 1965. Den illustrerer både hans politiske ståsted som miljøvernforkjemper og hans forhold til eget fagfelt. I sitt lange engasjement som sjefsredaktør for Norsk Zoologisk Forenings fagtidsskrift *Fauna*, skrev Vik en rekke artikler, anmeldelser og kommentarer. Hans redaksjonelle arbeid var kun en liten del av karrieren. Fra 1972-1974 virket han som sjefsøkolog i Miljøverndepartementet.⁵⁵ Viks engasjement og stilling i Miljøverndepartementet overlappet hans arbeid på museet. Om sitt eget arbeidsliv uttalte han at: "Perioden i miljøverndepartementet var lærerik, men jeg oppdaget fort at det ofte var rene tilfeldigheter som styrer avgjørelsene i miljøvernstaker, og at jeg var mer "gissel" enn fagmann. Og det passet ikke for meg! Derfor gikk jeg tilbake til stillingen ved museet."⁵⁶ Som museumsbestyrer var han både ambisiøs og tålmodig i sitt arbeid. Å gjenoppbygge alle museets utstillinger var en god mulighet for den nyansatte bestyreren til å integrere økologi og miljøvern i museets formidlingsagenda. Til Aftenposten uttalte Vik at "alle snakker om økologi, men du verden hvor forbausende lite folk skjønner hva økologi egentlig er. Vi tukler med naturen og blir vel ikke klar over farene som truer oss før det er for sent å snu utviklingen."⁵⁷ Vik og hans kollegaer var opptatt av at besøkende skulle forstå de prosesser som foregår i naturen og klare opp i utbredte misforståelser. "Vi glemmer det store samspillet og at det er totalbelastningen eller summen av de mange stressfaktorene som får begeret til å flyte over. Ofte kaster vi oss over den iøynefallende dråpen fremfor å fjerne noe av det som ellers er i begeret, slik at dråpen tåles."⁵⁸

Valget av habitatdioramaer som hovedform i de nye utstillingene kan forstås i sammenheng med uttalelser som de ovenfor. Habitatdioramaer som utstillingsteknologi, krever at besøkende aktivt betrakter motivene og selv "leter" etter dyrene som befinner seg i de konstruerte landskapene. "Det store samspillet", som Vik ønsket større forståelse for, illustreres gjennom gjenskapte landskapsscener der prosessene finner sted. Biologiske prosesser foregår overalt hvor det finnes liv, og utfordringen ble derfor å velge scener som har et stort formidlingspotensiale. Et konkret eksempel er det store fuglefjellet som ble installert i Den norske salen etter renoveringen av Zoologisk museum. Monteret viser som nevnt et stort fjell fra den nordnorske kysten der fugler som lunde, alke og lomvi lever. Det åpenbare temaet for museets besøkende når de betrakter denne scenen er fuglelivet, men flere temaer kan

⁵⁵ http://snl.no/Rolf_Vik (26.05.2012).

⁵⁶ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 220.

⁵⁷ Aftenposten, 04.09.1987. "Økologen, professor Rolf Vik 70 år: Frykter sammenbrudd i naturen omkring oss".

⁵⁸ Aftenposten, 04.09.1987. "Økologen, professor Rolf Vik 70 år: Frykter sammenbrudd i naturen omkring oss".

knyttet til monteret fordi landskapet rundt fuglene også er gjenskap. I Verdens Gang høsten 1980 er en uttalelse av Vik angående norsk fiskeripolitikk:

Nærmere en million lundefugl-unger har bukket under her i landet på grunn av matmangel i år. Bare en liten del av alke- og lomvi-unger har vokst opp. Det bør settes i gang marin-biologiske undersøkelser i tillegg til de undersøkelsene som utføres i fuglefjellene. Arbeidet vil koste millionbeløp, men det må begynne snarest. Hvis ikke kan flere av våre fineste fuglefjell bli stående tomme om få tiår.⁵⁹

I habitatdioramaet av fuglefjellet i Den norske salen er havet malt som bakgrunn. Havet der det lever fisk som fuglene lever av og som Vik mente det måtte politiske endringer i fiskeriindustrien til for å bevare den økologiske balansen. I bakgrunnsbildeet er også noen fiskebåter. Kontekstualisert på denne måten, omhandler dioramaet mer enn fugleartene i seg selv. Utover det konkrete landskapet kan paralleller trekkes til ressursforvaltning og norsk fiskeripolitikk. At miljøer er under endring, både forårsaket og uavhengig av mennesker, er som vi skal se tematisk innbakt i habitatdioramaene, enten det er visuelt åpenbart eller ikke.

Avsluttende diskusjon: Dioramaer som miljøvernsmidlere

Naturhistoriske museer har bidratt til vår sivilisasjons oppfatning av natur. På hvilke måter dette har foregått og fortsatt forekommer er diskutert både innenfor og utenfor det museologiske fagfeltet.⁶⁰ Yannis forklaring av utstillingsprinsipper og Wonders argumentasjon for hvordan svenske og amerikanske habitatdioramautstillinger promoterte zoologenes natursyn, er bare noen av eksemplene på forskningen. Utviklingen fra 1600-tallets raritetskabinetter og oppbygningen av de store naturhistoriske museer i London og New York på 1800-tallet, ender i vår tids høyteknologiske, digitaliserte og ”grønne” vitensentere.⁶¹ I alle disse museene finnes spor etter hvordan museene skaper og reflekterer holdninger til natur og engasjement for miljøet gjennom utstillingsvirksomhet.⁶² For å finne disse sporene, er det nødvendig å sette seg inn i de enkelte museenes utstillingshistorie. Hva museene velger å stille ut henger naturlig nok sammen med hvordan museene ønsker å lære publikum om natur.

⁵⁹ Verdens Gang 23.10.1980. ”Feilslått fiskeripolitikk: Fare for tomme fuglefjell”.

⁶⁰ Jennifer Barrett og Phil McManus ”Civilising nature: museums and the environment” og Peter Davis, *Museum and the Natural Environment: The Role of Natural History Museums in Biological Conservation*, (London: Leicester University Press, 1996).

⁶¹ For eksempel Darwin Centre i London og Norsk Teknisk Museum i Oslo.

⁶² Jennifer Barrett og Phil McManus ”Civilising nature: museums and the environment”.

For å forstå hvordan de ansatte ved museene tenker omkring natur er altså studiet av strukturering av materiale og utstillinger et nyttig utgangspunkt.

Vendingen mot bruk av habitatdioramaer som visningsform i naturutstillinger bidro til å fremme et mer holistisk syn på naturen, både i fagmiljøene og blant de besøkende.⁶³ Naturhistoriske museer bidrar fortsatt i bevisstgjøringen av økologisk mangfold og behovet for miljøvern. Habitatdioramaer er et av de mest effektive verktøyene i opplæringen.⁶⁴ Wonders skriver:

The most effective habitat dioramas represent a form of ecological theatre in which the animal actors star in an evolutionary play. But habitat dioramas also function as mausoleums of a vanishing heritage, erected in museums for the education of an urban public alienated from its natural past. The rapid rate of species extinction and habitat degradation during this century has meant that certain wildlife species and primordial wilderness landscapes no longer exist except in their preserved museum state.⁶⁵

I vår egen samtids er det en gjenoppblomstring av habitatdioramaer. Wonders mener det trolig henger sammen med den såkalte ”grønne” bevegelsen.⁶⁶ De naturhistoriske dioramaenes viktige rolle i biologisk læring er et sentralt tema hos ICOM nathist, en gren av International Council of Museums for de naturhistoriske museer og samlinger. ICOM nathist betrakter naturhistoriske dioramaer som den mest effektive utstillingssjangeren for å undervise og lære om biologi. I dag spiller disse utstillingsmontrene en viktig rolle som påminnere om at vi må ta vare på miljøet.⁶⁷ Den biologiske kunnskapen habitatdioramaene innehar, strekker seg fra gjenkjennelse og identifisering av dyre- plante- og sopparter til gjenkjennelse av fysiske og meteorologiske fenomener, som steinformasjoner og værforhold. Dioramautstillinger har et enormt pedagogisk potensiale, mener ICOM nathist, men undervurderinger og demonteringer av utstillinger undergraver ofte deres innholdsrike og permanente mening. I den internasjonale utviklingen mot ”hands on”-utstillinger, faller ofte de naturhistoriske ”minds on”-dioramaene i skyggen av nyere teknologier.⁶⁸

⁶³ Wonders, *Habitat Dioramas*: 46-48.

⁶⁴ Karen Wonders, “Habitat Dioramas as Ecological Theatre” 285-300, *European Review* 1993:1, 285.

⁶⁵ Wonders, “Habitat Dioramas as Ecological Theatre”, 285.

⁶⁶ Wonders, “Habitat Dioramas as Ecological Theatre”, 286.

⁶⁷ ICOM nathist Committee newsletter, nr 29 “The important role of Natural History dioramas in biological learning”, 2.

⁶⁸ ICOM nathist Committee newsletter, nr 29 “The important role of Natural History dioramas in biological learning”, 4.

Da habitatdioramaer først ble laget, fantes ingen storslåtte BBC-naturdokumentarer, ingen flyreiser med afrikanske safariturer som destinasjon og ingen digitale billedatabaser. Da Rolf Vik iverksatte renoveringen av Zoologisk museum fantes intet offentlig internett, ingen skjermer å trykke på og ingen mobiltelefoner med applikasjoner som utstillingsveileder. Vik og hans kollegaer brukte en utstillingsteknologi som krever kreativitet for å imitere. Habitatdioramaer skal gi en fornemmelse av et sted, et landskap der dyr lever, og utviklingen av denne utstillingssjangeren utfordret de zoologiske presentasjonene preget av tredimensjonale artskataloger.

Kap. 3: Renovering og oppbygning av nye utstillinger på Zoologisk museum i Oslo

De naturhistoriske museer på Tøyen

Det er dog ikke et Rigmuseum for The British Empire, vi skal bygge, men et Nationalmuseum for det
noget mindre Land Norge.⁶⁹

Universitetets naturhistoriske museer ligger i Botanisk hage på Tøyen i Oslo. Denne store parken strekker seg fra Sofienberggata i nord, til Tøyengata i sør, et område som tidligere var Tøyen Hovedgårds grunn. Gårdens historie går helt tilbake til middelalderen og ble en del av Universitetet i Oslo da området ble gitt i gave til Universitetet i 1813. De tre museumsbygningene; Geologisk museum, Zoologisk museum og Botanisk museum, sto ferdige i løpet av 1900-tallets to første tiår. Professor i geologi Waldemar Christopher Brøgger (1851-1940) var universitetsrektor og bestyrer ved Geologisk museum i denne tidsperioden. Hans visjon om folkeopplysning og kunnskapsdannelse innen naturfagene ble virkelighet da Oslo fikk et stort parkanlegg med museer åpne for det brede publikum. Museene viste utstillinger både for universitetstilknyttede, fagkyndige og vanlige besøkende. Skoleklasser fra i og utenfor Oslo ble med tiden en stadig viktigere besøksgruppe.

Det kan være langt fra visjon til virkelighet, ikke minst i museumsverdenen. Da de naturhistoriske samlingene ble flyttet til nye bygg på Tøyen var det med en komplisert prosess bak seg, en prosess preget av mye flytting. De tre nye museumsbygningene ble tegnet av arkitekten Peter Andreas Holger Sinding-Larsen (1869-1938). I likhet med vår samtids debatter angående museumsbygg og byplanlegging, ble også de naturhistoriske museenes tilblivelse på Tøyen grundig debattert. De aktuelle talspersoner og ivrige stemmer i aviser og politiske diskusjoner er trukket frem av biologen og vitenskapshistorikeren Geir Hestmark. I hans svært utfyllende biografi om W. C. Brøggers liv og virke er nettopp debatten om oppbygningen av de naturhistoriske museer et utdypet eksempel på Brøggers svært aktive liv som universitetsutvikler, nasjonsbygger og folkeopplyser.⁷⁰ Grunnet plassmangel ble det i

⁶⁹ Sitat Jørgen Brunchorst i forbindelse med debatten om beliggenheten og størrelsen på de nye naturhistoriske museer. Jørgen Brunchorst (1862-1917) var konservator ved Bergen Museum og redaktør av *Naturen*. Geir Hestmark, *Vitenskap og nasjon: Waldemar Christopher Brøgger 1851-1905*, (Oslo: Aschehoug, 1999), 375.

⁷⁰ Geir Hestmark, *Vitenskap og nasjon: Waldemar Christopher Brøgger 1851-1905*, (Oslo: Aschehoug, 1999), 365-384.

1896 opprettet en komité som skulle undersøke videre strategier og utbygging for universitetssamlingene. Brøgger ble utnevnt som én av seks medlemmer i komiteen. Arbeidet med å forbedre vilkårene til de naturvitenskapelige samlinger ble for alvor satt i gang. Samlingene og museenes sentrale rolle i folkeopplysningen ble understreket og oppbygningen av publikumsvennlige arealer ble derfor prioritert fra første byggetrinn. Brøgger og de andre i museumskomiteene, professor i botanikk Nordal Wille (1858-1924) og Fridtjof Nansen (1861-1930), ble satt til å vurdere tomter. Både Tøyen, Frogner og Bygdøy ble vurdert.⁷¹ Valget av beliggenheten ble diskutert høytlytt og prosessen var lang. Museumskomiteen gjorde et grundig forarbeid, deriblant en studietur gjennom Europa hvor de besøkte nærmere 60 ulike museer.⁷² Hestmark påpeker komiteens holdning; de la størst vekt på bygningens funksjon og inventaret var viktigere enn ytre arkitektur. Gjennomfallende lys og gode fasiliteter for publikum og ansatte ble prioritert. Arkitekt Sinding-Larsen var med på studiereisen og en arkitektkonkurranse ble ansett som overflødig ettersom Sinding-Larsen hadde god forståelse for ønskene angående arealutnyttelse, lys, innredning, materiale og andre konstruksjonsprinsipper.⁷³

Selve oppbygningen av museumskomplekset, med spesiell vekt på bygningenes arkitektoniske eksteriør og interiør, er videre utdypet av kunsthistorikeren Bjørn Vidar Johansen (f. 1971). Som påpekt av Johansen var de naturhistoriske museene på Tøyen en del av universitetets større ekspansjoner. Fra universitetets side var byggeprosjektene et ledd i synliggjøringen av universitetet som vitenskapelig kunnskapsutvikler. I bresjen for museumsutviklingen på Tøyen sto botanikkprofessor Nordal Wille og geologiprofessor Brøgger. Etter at Sinding-Larsen ble ansatt som bygningsfaglig konsulent utviklet disse tre hovedstadens naturhistoriske museumskompleks.⁷⁴ Den første bygningen som sto ferdig var Zoologisk museum. Både Zoologisk og Geologisk museum hadde fire etasjer med innredet loft og kjeller. Utstillingene ble vist i bygningenes midtparti. Tanken var opprinnelig at de to museene skulle forlenges hver for seg og at et tverrbygg skulle reises for å forbinde de to. Dette skulle gjennomføres når det ble økonomisk mulig. De to museene står fortsatt slik de

⁷¹ Hestmark, *Vitenskap og nasjon*, 368.

⁷² Hestmark, *Vitenskap og nasjon*, 379.

⁷³ Hestmark, *Vitenskap og nasjon*, 380.

⁷⁴ Bjørn Vidar Johansen, "Ekspansjon i Øst: Universitetsmuseene på Tøyen", i Nina Berre og Glenn Ostling. *Byen og Blindern: Universitetet i Oslo 200 år*, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012), 56-58.

ble bygd på starten av 1900-tallet og det er fortsatt ønske om å binde de to museene sammen med et tverrbygg.⁷⁵ Kunsthistoriker Johansen beskriver bygningen slik:

Mellom de to kubene ble det anbrakt en rektangulær, svakt inntrukken bygningskropp med utstillingssaler ("skuesamlinger"), samt samlingsarealer som kun var tilgjengelige for studerende og spesielt interesserte. Studiesamlingen ble plassert på gallerier over salene i begge etasjer. Salene var gjennomgående i bredden og treskipet, delt inn av slanke bærende jernsøyler. [...] Store vinduer gikk over både hoved- og gallerietasjer og skulle sørge for at lyset flommet inn fra begge sider av bygningen. Dagslys betydde innsparing av kostbar kunstig belysning. Fjerde etasje inneholdt rom for undervisning og ulike samlingsfunksjoner. I kjelleren var det laboratorier og forskningsfasiliteter i tillegg til vaktmesterleilighet. Bak kulissene var det avanserte tekniske anlegg for varme, ventilasjon og elektrisitet.⁷⁶

Da den zoologiske museumsbygningen ble bygget i 1908 var professor Robert Collett (1842-1913) ansvarlig for de zoologiske samlinger og utstillinger. Før den naturhistoriske samlingen fikk nybygg i Botanisk hage, hadde samlingen vært plassert i ulike lokaler rundt om i hovedstaden. "Naturalmuseet" ble grunnlagt i 1813 i Oslo og besto av naturhistoriske samlinger og utstillinger. De ulike gjenstandene i samlingen ble flyttet rundt i forskjellige lokaler frem til de ble plassert i Domus Media, den nye Universitetsbygningen på Karl Johan, i løpet av 1852. Samlingen, som inneholdt mye geologisk materiale, ble etter hvert for tung for gulvene i bygningen og utstillingen ble stengt for publikum i 1906.⁷⁷ I 1910 sto Zoologisk museum ferdig i Botanisk hage på Tøyen. Ikke bare hadde museet nye utstillingslokaler, bygningen var også utstyrt med moderne magasiner, laboratorier og kontorer for de ansatte. Det faglige nivået skulle være høyt både når det gjaldt undervisning og utstillingsarbeid. Utstillingene ble laget med tanke på det naturvitenskapelige fakultet sine studenter og lærere, men skulle også virke appellerende for "vanlige" besøkende. Den første utstillingen ble innredet av Robert Collett.⁷⁸ I utstillingssalen var elektriske lysekroner og polerte mahognimontre. Johansen viser til hvordan det såkalte tyske museumsprinsippet var

⁷⁵ For en mer utfyllende beskrivelse av planleggingsarbeidet, se Bjørn Vidar Johansens tekst "Ekspansjon i Øst: Universitetsmuseene på Tøyen" i utstillingskatalogen *Byen og Blindern* red. av Nina Berre og Glenn Ostling. (Universitetet i Oslo 200 år. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012),

⁷⁶ Johansen, "Ekspansjon i Øst", 61.

⁷⁷ <http://www.nhm.uio.no/om/bygninger/zoologisk-museum/>, (20.05.2012).

⁷⁸ <http://www.nhm.uio.no/om/bygninger/zoologisk-museum/>, (14.05.2012).

utgangspunktet for Zoologisk museums planløsning og seksjonsinndeling.⁷⁹ De tyske museene hadde videreutviklet impulser fra England der utstillingssaler, studiesamlinger og magasiner ble separert fra hverandre. De naturhistoriske museenes organisering var tidligere preget av diffuse skiller mellom det vi i dag kaller publikumsareal og museets kulisser. I nyreiste Zoologiske museum var utstillingssaler, studiesaler og magasiner skilt fra hverandre. Museet var det første i Norge som hadde skreddersydde funksjoner for vitenskapelig virksomhet.⁸⁰

Dette var altså det bygningsmessige utgangspunktet for de ansatte ved Zoologisk museum da det sto ferdig i starten av 1900-tallet. Lyse utstillingssaler og nye fasiliteter for tilsatte og besøkende. Moderniseringsbehovet økte med tiden, ikke bare på grunn av plassmangel og nødvendig oppgradering av forskernes arbeidsplasser. Under museet, i selve jordunderlaget, lå det noe som skulle få store konsekvenser for bygningens fremtid og som etter hvert ble et så stort problem at hele bygningsstrukturen og inventaret måtte endres.

⁷⁹ Johansen, "Ekspansjon i Øst", 60-61.

⁸⁰ <http://www.muv.uio.no/bygningene/toyen/faktaark-zoomus.xml> 10.05.2012.

Et museum på gyngende grunn

Tilstand:

Mandag 7. desember 1966 stengte Zoologisk museum for publikum. Kunngjøringen ble erklært av professor og bestyrer ved Zoologisk museum Rolf Vik og på inngangsdøren ble det hengt opp et skilt: ”Stengt inntil videre”. Grunnet ressursmangel på de aller fleste områder fant ansatte ved museet ingen andre løsninger enn å stenge hele museet for besøkende. Det var etterslep både når det gjaldt sortering, vedlikehold av bygning og utstillingsarealene. Renoveringen skulle gjøre magasiner, kontorer og utstilling mer moderne og mer hensiktsmessig utført.⁸¹ Beslutningen om å stenge museet ble tatt etter at kollegiet ved Universitetet i Oslo hadde nedsatt et utvalg som tok for seg alle universitets museer. Professor ved Paleontologisk museum Anatol Heintz (1869-1918) ble utnevnt til formann i museumsutvalget og det ble gitt bevilgninger til modernisering. ”Alle museene på Tøyen lider under mangel på kontorer, laboratorier og magasiner” heter det i Universitetets årsberetning. Angående Zoologisk museum ble det gjort klart at det var absolutt nødvendig med en gjennomgripende og omfattende ominnredning, utbedring og modernisering.⁸²

Underbestyrer Hjalmar Munthe-Kaas forteller om museets utfordringer og at de bokstavelig talt var på gyngende grunn. Hele bygningsmassen hadde blitt forskjøvet på grunn av alunskifer i den ustabile grunnen under museet.⁸³ Kjellergulvet slo sprekker som følge av at massene under museet var i bevegelse. Det sies at nyansatte Rolf Vik nærmest hindret Zoologisk museum fra å falle sammen⁸⁴ og i et intervju i det zoologiske fagbladet *Fauna* fra 1993 minnes en 76 år gammel Vik bygningens tilstand da han tiltrådte som museumsbestyrer:

Bygningen sto på ren alunskifer, sier han, og når disse bergartene får tilført fuktighet begynner de å svelle. Kjellergulvene på museet var som en brøddeig under hevelse, og det var sprekker i gulvene alle steder. For eksempel sto det en høvelbenk inn mot en vegg, og for at den skulle stå vannrett måtte det til en 10 cm høy kloss under bena på den ene siden for å justere den opp. Bæresøylene i museet, som er av stål, går helt til topps i bygningen. De hevet seg på grunn av svellingen i alunskiferen, og truet faktisk med å rive taket løs fra veggene. I alle etasjer var

⁸¹ Aftenposten 07.11.1969. ”Reparasjoner for 5,5 mill. på Zoologisk museum på Tøyen”.

⁸² Årsberetning for 1967: Universitetet i Oslo, 120-122.

⁸³ Vergens Gang 26.03.1968. ”Alunskifer rokker Zoologisk Museums grunnvoller”.

⁸⁴ Aftenposten, 04.09.1987. ”Økologen, professor Rolf Vik 70 år: Frykter sammenbrudd i naturen omkring oss”.

gulvet høyest rundt søylene. Det var belagt med linoleum, så når vaskekonene skulle gjøre rent, helte de vann rundt søylene og tørket det opp igjen langs veggen!⁸⁵

Prosess:

Museet var overfullt da det ble stengt og utstillingssalene var tatt i bruk som midlertidige magasiner for de vitenskapelige samlingene. Arbeidsforholdene til de ansatte var langt fra optimale. Museet hadde store lagringsproblemer og etter hvert som renoveringsarbeidet av tak, vegger og gulv ble utført, ble samlingene, arbeidsredskaper og ansatte flyttet rundt på museet for å frigjøre plass der rommene skulle pusses opp. Første byggetrinn gikk ut på sikring av grunnen under museet og repareringsarbeid forårsaket av vann- og fuktskader. Deretter var det ønske om å få nye arbeidsplasser. Både museets personale og tilknyttede studenter skulle få nye kontorer, laboratorier, magasiner og undervisningsrom.

Bemanningssituasjonen var fortsatt dårlig, så arbeidet gikk i sakte tempo. Museet hadde ikke nok kyndige folk og de vitenskapelige ansatte var ikke ansatt på grunn av sine ferdigheter i renoveringsarbeid eller utstillingsvirksomhet. De måtte likevel bidra i arbeidet mot en nytt og mer funksjonelt museum.

Universitetet i Oslo var under utbygging og de fleste midlene ble brukt til nye kontorer og undervisningsrom på Blindernområdet. Universitetsmuseene hadde i lang tid blitt nedprioritert og søknader om bevilgninger hadde ikke gått gjennom.⁸⁶ Etter at museumskomiteen ble opprettet, som bestyrer Vik også var medlem av, ble det bevilget 300.000 kr til startfasen av arbeidet i 1967.⁸⁷ 3 år senere hadde Zoologisk museum brukt 5,5 millioner kroner på renoveringsarbeidet. Rolf Vik forklarte til Aftenposten at skadene på huset ble reparert etter at første etappe var avsluttet:

For å sikre bygningen måtte den porøse alusliferen graves vekk slik at man kom ned til lag som ikke var påvirket av svelling. [...] Da gravearbeidet var nesten ferdig, manglet det bare 30 cm graving på at vi skulle kunne få en ny etasje under hele museet. Derfor tillot jeg meg å be en av geologene på Blindern om en uttalelse om forholdene, og i denne het det at det måtte

⁸⁵ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift* nr 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 216.

⁸⁶ Verdens Gang. 26.11.1966. "Universitetets byggeplaner har ført til at museene er kommet i bakevje".

⁸⁷ *Årsberetning 1968, Universitetet i Oslo*, Utbedring av Universitetets museer, 122.

graves noe dypere for å sikre bygningen. Vi fikk den ekstra kjelleren, og dermed plass til både lagerrom, fryserom og akvarierom.⁸⁸

Vik mente altså at høyden var svært dårlig utnyttet før renoveringen. Til Aftenposten kommenterte han at museet var for giraffer, slik det opprinnelig var bygget. Med få, men høye etasjer. Museet fikk derfor en helt ny underetasje og en 5-etasje som strakk seg over hele bygningen. Lysanlegget ble også byttet ut og det samme med varme- og ventilasjonssystemet. Formålet var at det hele skulle bli en mer hensiktsmessig arbeidsplass og besøkssted for gjesteforskere, studenter og utstillingspublikum.⁸⁹ Besøkspausen ble svært lang. Publikum fikk ikke tilgang til museet, men Vik mente stengingen var helt nødvendig for å kunne gjennomføre det ettertrengte arbeidet. ”En professor ved et annet museum kritiserte at vi holdt Zoologisk museum for lenge stengt. Han kunne bare ha åpnet ytterdøra, gått inn og tittet gjennom dørene til utstillingshallen, så ville han ha forstått hvorfor. Det var nemlig bare et hull ned i avgrunnen, 6-8 meter dypt.”⁹⁰

Resultat:

Den store steinbygningen skiftet ytre karakter i liten grad. Bortsett fra at vinduene ble tildekket på grunn av endringene i etasjehøydene, så bygningen lik ut fra utsiden som tidligere. Publikumsinngangen ble skiftet ut og flyttet fra sørsiden til nordsiden av bygget. Det var på innsiden at de store endringene ble foretatt. Skiferen som nærmest hadde sprengt seg opp gjennom gulvet var lagt under et kraftig betonglokk. Oppbygningen av de nye etasjene gjorde at museet fikk fordoblet det arealet det i utgangspunktet hadde. Brukervennligheten ble dermed også mye større. I februar 1972 var Rolf Vik i Aftenposten og meddelte at arbeidet nå hadde kostet i overkant av 9. millioner kroner.⁹¹ Da norsk presse igjen besøkte Zoologisk museum, i juli 1973, begynte bygningen og utstillingene for alvor å ta form. Den første utstillingssalen ble åpnet for publikum i oktober 1973. Dette var Systematisk sal over Norges dyreliv. Aftenpostens notis bekrefter store forventninger til gjenåpningen av museet på Tøyen:

⁸⁸ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 216.

⁸⁹ Aftenposten, 07.11.1969. ”Reparasjoner for 5,5 mill. på Zoologisk museum på Tøyen”.

⁹⁰ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 218.

⁹¹ Aftenposten, 05.02.1972. ”Museum stengt i ’65 – åpnes igjen i 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

I morgen kan publikum komme: Lørdag åpnes Zoologisk museum igjen. Etter seks lange ombygningsår skal publikum få komme inn i denne store steinbygningen på Tøyen, bare i en fjerdedel av museet riktignok, men i en splitterny, modernisert utstillingshall hvor temaet er Norges dyreliv. [...] Hovedinngangen er flyttet til baksiden av huset. En nyoppusset hall og trappeoppgang ønsker velkommen inn. På veggene henger dyrehoder, og et panorama svever to sangsvaner, hvite elegante fugler som pr. moderne teknikk synger sin sang for gjestene. [...] Så åpenbarer Norges dyreliv seg, oversiktlige og instruktive montre. Her kan man følge utviklingen fra encellede amøber til store pattedyr.⁹²

Nye dyr i nytt miljø på Tøyen

I startfasen av planleggingen sa Vik at publikum ikke kunne vente og finne alt i utstillingene, men at det som ble presentert skulle ha høy faglig og utstillingsmessig standard. Arbeidet med installering av utstillingene kunne ikke begynne før renoveringen av rommene var ferdige. På den andre siden kunne ikke enkelte deler av renoveringen, som for eksempel maling av tak og vegger utføres før utstillingene var planlagt. Planleggingen måtte derfor synkroniseres. Vik var tålmodig og optimistisk når det gjaldt utstillingene. Han var også innforstått med at zoologiske utstillinger hadde utviklet seg verden over og at publikum kom til å forvente noe mer moderne enn museets tidligere utstillinger. ”De ønsker å få dyrene fremstilt i noe som gir illusjon om deres rette miljø og de vil etter at museet i København ble åpnet vente at museet her etter 10-15 års lukketid presentere en god og moderne utstilling.”⁹³

Direktør Viks uttalelse om publikums forventninger til de nye utstillingene på Zoologisk museum i Oslo, var ikke uberettiget. Det nye museet i København hadde et besøkstall på over 400.000 i løpet av åpningsåret 1970.⁹⁴ Forventningene til enda et modernisert naturhistorisk museum i Skandinavia var høye og Vik og hans kollegaer ønsket å innfri forventningene. Vik hadde god kjennskap til Zoologisk museum ved Statens Naturhistoriske Museum, København. Mens museet på Tøyen holdt stengt for besøkende holdt museumsdirektør Vik publikum oppdaterte gjennom pressen. Vik forklarte de ulike byggetrinnene for publikum gjennom norsk presse og hva de kunne forvente å se når museet igjen ble åpnet. Til Aftenposten forklarte han også forholdene på museet i den danske hovedstaden for å sette sitt eget museum inn i en bredere skandinavisk sammenheng.

⁹² Aftenposten. 05.10.1973. ”I morgen kan publikum komme”.

⁹³ Aftenposten 05.02.1972. ”Museum stengt i ’65 –åpnes igjen i 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

⁹⁴ http://zoologi.snm.ku.dk/english/Om_Zoologisk_Museum/History/Museets_historie/ 23.05.2012.

Da man besluttet å bygge et nytt zoologisk museum i København, ansatte man i 1961 fire personer på heltid som bare skulle stelle med utstillingsplanene. Ettersom disse tok form, ble det engasjert flere folk, og ved åpningen av utstillingen over dansk fauna i 1971 hadde museet 32 heltidsansatte bare ved utstillingssektoren. Vi er fullstendig underbemannet for det daglige arbeidet med våre 22 personer fordelt på alle museets avdelinger. Jeg har bedt om 20 nye stillinger de siste 3 årene uten å få én! Når myndighetene har ofret så mange millioner på restaurering og ombygging har jeg tro på at man også vil gi oss personell og driftsmidler slik at vi kan arbeide effektivt i dette hus og oppfylle de krav som universitetet og samfunnet stiller til oss, sier professor Vik til slutt.⁹⁵

Dyrene på det zoologiske museet i København ble fremstilt i en illusjon av deres rette miljø. Dette ønsket Vik og hans kollegaer at besøkende i Oslo også skulle få oppleve. Det ble planlagt moderne utstillinger. Fugle- og dyrelåter skulle bli en integrert del av utstillingene. Vik mente imidlertid at det ikke var nødvendig å være for avansert.⁹⁶ Av hensyn til de økonomiske omstendighetene hadde de heller ikke mulighet til å gjøre en for teknologisk krevende utstilling. ”Vi vil imidlertid prøve å få til noen godbiter. Vi har bl.a. planlagt et lyd-kabinett hvor folk kan få høre de forskjellige dyre- og fuglelåter de måtte ønske. Videre vil vi satse meget på et fuglefjellpanorama som både syns- og lydmessig skal gi folk følelsen av at de er i fuglefjellet.”

Mange av museets utstillingsgjenstander fra før renoveringen var i svært dårlig forfatning og arbeidet med å lage nye kom fort i gang etter at museet ble stengt i 1965. Å lage arbeidsplasser for preparantene var en særlig viktig del av oppussingen. I tillegg til å preparere egne eksemplarer, ønsket museet å kjøpe inn utstillingsgjenstander fra andre deler av verden. Tidligere hadde ikke museet økonomi til å kjøpe inn utstillingsgjenstander fra andre naturalia-forhandlere, men under renoveringsprosessen, på budsjettet i 1970, ble det satt av en halv million til innkjøp. I alt regnet Vik med at det ville koste rundt 2 eller 3 millioner kroner å skaffe alle eksemplarene de trengte til å lage de nye basisutstillingene på Zoologisk museum.⁹⁷ Museets ansatte ønsket altså nye preparater til de nye utstillingene. I Systematisk sal ønsket de vitenskapelige ansatte som arbeidet med fisk å presentere den norske fiskefauna i form av livaktige kopier i plast av de ulike artene. For å presentere alle variasjonene trengtes rundt 400 fiskemodeller. Én modell tar en preparant ca. en uke å ferdigstille.

Bemanningssituasjonen og arbeidskraften var, som også beskrevet tidligere, svært dårlig. Da

⁹⁵ Aftenposten 05.02.1972. ”Museum stengt I ’65 –åpnes igjen I 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

⁹⁶ Aftenposten 05.02.1972. ”Museum stengt I ’65 –åpnes igjen I 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

⁹⁷ Aftenposten, 07.11.1969. ”Reparasjoner for 5,5 mill. på Zoologisk museum på Tøyen”.

Systematisk sal ble planlagt var det kun to preparanter som tilhørte utstillingsavdelingen på museet. Fiskeavdelingen alene ville derfor tatt opp svært mye av tiden og økonomiske ressurser dersom alle de 400 modellene skulle produseres ved museet. Fiskeavdelingen utgjorde bare en femtedel av utstillingssalen i systematikk. Det var altså en enorm arbeidsmengde som ble gjort i forkant av utstillingene.⁹⁸

Avsluttende diskusjon: Fire utstillinger, fire perspektiver

Publikumstilbudet ved Zoologisk museum etter renoveringen besto av fire utstillinger. I hver og en av disse salene skulle besøkende lære om dyr gjennom ulike måter å betrakte disse dyrene på. I det foregående kapittelet ble det diskutert hvordan habitatdioramaer ble utviklet som utstillingsteknologi. Kolthoff, Gylling og andre museumspionerer ønsket å kontekstualisere de preparerte dyrene som de naturhistoriske museene viste frem. Ikke i form av skriftlig informasjon, men gjennom visuelle elementer som plasserte dyrene i de landskapene de lever i ute i naturen. For å trene publikums evne til å se, ble dyrene omringet av rekonstruerte landskap, både tredimensjonale skulpturer og todimensjonale bakgrunnsbilder. I Zoologisk museum på Tøyen representerer de fire utstillingene fire ulike innfallsvinkler til forståelsen av dyr. Utstillingene presenterer også fire forskjellige rammeverk for hvordan zoologien er strukturert som fagfelt. I skrivende stund er to av utstillingene fortsatt i sin opprinnelige form (Den norske salen og Dyregeografisk sal), én er permanent demontert (Introduksjonssal) og én er under gradvis demontering til fordel for skiftende utstillinger (Systematisk sal).

Det første som skulle møte publikum da hele ominnredningen var ferdig, var Introduksjonssal. Her skulle publikum få en oversikt over dyreriket og innføring i sentrale begreper som miljø, økologi og evolusjon. Deretter beveget publikum seg videre innover til Den norske salen, en utstilling som nasjonaliserer fauna og setter Norge som rammeverk for de dyrene som er representert. Hensikten med denne utstillingen var å ”flytte norsk natur inn i museet og plassere de dyr og fugler som hører hjemme der”.⁹⁹ Utstillingen ble laget i en sammenhengende sal der gulvet skråner gradvis oppover slik at publikum beveger seg forbi en rekke habitatdioramaer med scener fra havbunn til fjelltopp. Dyregeografisk sal var den

⁹⁸ Aftenposten, 05.02.1972. “Museum stengt I ’65 –åpnes igjen I 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

⁹⁹ Aftenposten, 23.06.1973. ”Norsk fauna klar for publikum 1. okt – Zoologisk på Tøyen tar form”.

tredje utstillingen i museet, en sal som stedfester dyrene til sine leveområder og viser dyrene i sine karakteristiske landskap. Dyregeografi, eller zoogeografi, er læren om dyreartenes geografiske utbredelse. I denne salen er ulike dyregeografiske regioner gjenskapt. Hvert monter er en kompakt fremstilling av dyr i sine respektive miljøer. Konservator Albert Lillehammer forklarer til Aftenposten: ”Det er slutt på at dyrene nærmest stilles opp på geledd slik de gamle utstillingene var. Alle har fått malt sitt bakgrunnslandskap enten det er fjellområder eller skog. Fuglene har en gren å sitte på. Dyrene blir plassert i sitt rette miljø, men ganske tett. Alle hadde vel ikke vært like gode venner hvis de var i live.”¹⁰⁰

Den fjerde utstillingen var Systematisk sal, en presentasjon av svært mange dyrearter. Besøkende ble møtt av 40 montere som viste alt fra encellede organismer til landets største pattedyr. Materialet ble plassert inn i det taksonomiske systemet utviklet for å identifisere og navngi arter. Dyrene ble ordnet etter ordner, familie, slekt og art i bestemt rekkefølge.¹⁰¹ Systematisk sal var et omfattende prosjekt. Rolf Vik beskriver hvordan utstillingen var tenkt: ”Neste sal skal gi inntrykk av å være et zoologisk kjempeleksikon hvor man vil finne de dyrearter og fugler som man vanligvis ser i naturen.”¹⁰² Denne utstillingen viser dyrene i liknende presentasjonsform som de eldre naturhistoriske museene, men med noen endringer: ”I gamledager ville de stått med trefot på rekke og rad i store skap, i dag forsøker vi å gi montrene litt mer preg av natur.”¹⁰³ Inne i montrene ble det laget forskjellige miljø til de ulike eksemplarene. Ikke fullstendige landskap slik som i habitatdioramaer, men mer beskjedne hint og antydninger til dyrenes levesett og omgivelser. Denne utstillingen sto ferdig i 1975.

Systematisk sal er den siste utstillingen som publikum besøker dersom de bruker den tiltenkte veibanen gjennom museet. Den var likevel den første som ble ferdig av de fire utstillingene etter renoveringen og åpnet for publikum i 1973. Grunnen til at en utstilling om biologisk systematikk ble prioritert i renoveringen av museet, var av pedagogiske årsaker. Museet har mange oppgaver foruten sine publikumstilbud. Zoologisk museum er en universitetsinstitusjon og undervisning i naturfag og formidling av den vitenskapelige forskningen som bedrives på museet, er en av de viktigste oppgavene museet er involvert i. Museet brukes også som et senter for universitets undervisning innen bl.a. zoologi. Undervisningsplikten ovenfor skoleelever og studenter førte til at Systematisk sal og et

¹⁰⁰ Aftenposten, 19.12.1974. ”Nye dyr i nytt miljø på Tøyen”.

¹⁰¹ Det biologiske klassifikasjonssystemet består av 9 taksonomiske nivåer: liv, domene, rike, rekke, klasse, orden, familie, slekt og til slutt art som den mest grunnleggende enheten.

¹⁰² Aftenposten, 07.11.1969. ”Reparasjoner for 5,5 mill. på Zoologisk museum på Tøyen”.

¹⁰³ Aftenposten, 23.06.1973. ”Norsk fauna klar for publikum 1. okt – Zoologisk på Tøyen tar form”.

undervisningsrom ble vurdert som det mest nødvendig i renoveringsprosessen. Skoletjenesten kunne dra stor nytte av dette arbeidet, det generelle publikum derimot ventet antageligvis noe mer av det ferdigrenoverte museet.¹⁰⁴ Museets naturfagundervisning var viktig for bestyrer Vik. Han anså undervisningen som en av institusjonens betydeligste oppgaver:

En kanadisk vitenskapsmann hadde tidligere understreket for meg betydningen av at et museum er knyttet til undervisning og forskning. ”Uten studenter eller en praktisk arbeidende, vitenskapelig avdeling er et museum dødt og uten utvikling i løpet av få år”, sa han. Det merker jeg meg, og noe av det første som ble gjort ferdig i museet var skikkelige arbeidsrom for konservatorer, teknisk personale og studenter.¹⁰⁵

Vik forteller også i samme intervju at:

Dernest har jeg alltid syns det har vært veldig morsomt å undervise, og jeg setter pris på at jeg i så mange år av mitt liv har hatt anledning til å undervise og bringe videre det jeg mener jeg kan. [...] før grep jeg hver eneste anledning til å reise til fjerne trakter i miljøer slik at jeg selv kunne oppleve på kroppen de miljøbetingelsene som ulike dyr lever under. Det hadde jeg stor nytte av mens jeg underviste i dyregeografi. Først når du har gått i timer gjennom en het ørken forstår du dyrenes tilpasning til tørke og varmestråling under slike forhold.¹⁰⁶

De fire utstillingene i Zoologisk museum ble planlagt som en pedagogisk enhet. De har en relasjon dem imellom som illustrerer hvordan de ansatte tenkte og hvordan de ønsket at publikum skulle lære om zoologi. Etter renoveringen ble utstillingsarealet mye større enn tidligere. Med 1400 kvadratmeter utstillingsrom hadde museets publikumsareal vokst med 25 %. I dette utstillingsrommet systematiserte museets ansatte dyr slik at de skulle bli en lærerik opplevelse for publikum. Det finnes flere ulike måter å presentere et dyr på.

Utstillingskonteksten er med på å forme vår oppfatning av de bestemte dyrene. I de nye utstillingene i Zoologisk museum ble én og samme dyreart presentert for publikum på forskjellige måter, avhengig av hvilken av de fire utstillingene man besøkte. Hvert enkelt dyr kan relateres til ulike begreper, fenomener eller utseende og her er utstillingens struktur avgjørende for hva det er ønskelig at publikum skal fokusere på når de ser rundt seg i utstillingssalene.

¹⁰⁴ Aftenposten, 05.02.1972. “Museum stengt I ’65 –åpnes igjen I 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang”.

¹⁰⁵ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 219.

¹⁰⁶ *Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift*, nr. 4, (Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993), 220.

De fire utstillingene danner altså en sammenheng og representerer fire perspektiver på biologien/zoologien. Ved å følge den tiltenkte veibanen gjennom museet føres publikum gjennom de ulike måtene å se dyr på. I utstillingsanalysen som følger, vil jeg gå grundigere inn i ett av de fire perspektivene og analysere utstillingen i Den norske salen.

Del 2: Analyse av utstillingen i Den norske salen

”Hvorfor se på dyr?”, spør John Berger i boken med samme tittel. Berger er opptatt av tapet av et meningsfullt forhold mellom mennesker og natur. Dette forholdet kan nå bare gjenoppdages i en estetisk opplevelse. ”[...] the aesthetic moment offers hope.”¹⁰⁷ Ved å bruke habitatdioramaer som utstillingsteknologi gjøres utstillingspublikumet til aktive betraktere. Både Kolthoff og Gylling ønsket å formidle det som ikke lar seg gjenskape med ord; de ville gi publikum en estetisk opplevelse av natur. Det å se, blir det viktigste i utstillingsopplevelsen. Også i utstillingene som ble laget på 1970-tallet, både ved Zoologisk Museum i København og Zoologisk museum i Oslo, var det å få publikum til å lære seg *å se* en viktig oppgave. Denne oppgaven ble delvis løst gjennom å bygge habitatdioramaer. Livaktighet, illusjonen av å se levd liv, var et ønske for museumszoologene for hundre år siden, så vel som de på 70-tallet, og de i dag. Montrene i Den norske salen, denne oppgavens analyseobjekt, har en åpenbar estetisk verdi og skal nettopp illudere levende liv. Uten tekstlige forklaringer overlates utstillingspublikumet til seg selv som betraktere. I motsetning til Systematisk sal, der komparativ forståelse av dyrene og det zoologiske systemet er utstillingens innhold, er Den norske salen mer visuelt orientert. Den norske salen snakker til øyet.

At naturhistoriske utstillinger henvender seg til publikum som aktive betraktere, er intet nytt. Etnolog og professor Liv Emma Thorsen har undersøkt hvordan preparerte dyr snakker til øyet og hvordan de kombinerer estetisk, kulturhistorisk og naturfaglig viten. Hun eksemplifiserer forholdet mellom kunst og vitenskap ved å studere et bestemt dyretablå: et villsvin i kamp med to hunder laget i 1824 av den italienske vitenskapsmannen Paolo Savi.¹⁰⁸ I løpet av opplysningstidens interesse for naturhistorie, ble naturhistoriske illustrasjoner ytterligere utforsket som sjanger. Men mens kunst og vitenskap ble vevet sammen i flerfoldige illustrerte bøker, ønsket Paolo Savi å gi liv til dyrenes form gjennom preparering. Savis taksidermi materialiserer hans syn på museers representasjoner av naturhistorie, sier Thorsen.¹⁰⁹ Savis taksidermi snakker til øyet gjennom narrative fremstillinger av dyr der

¹⁰⁷ John Berger, *Why Look at Animals?* (London: Penguin Group, 2009), 59.

¹⁰⁸ Liv Emma Thorsen, “Speaking to the Eye: The Wild Boar from San Rossore”, 55-80 i *Nordisk Museologi* 2009:2.

¹⁰⁹ Thorsen, “Speaking to the Eye”, 67.

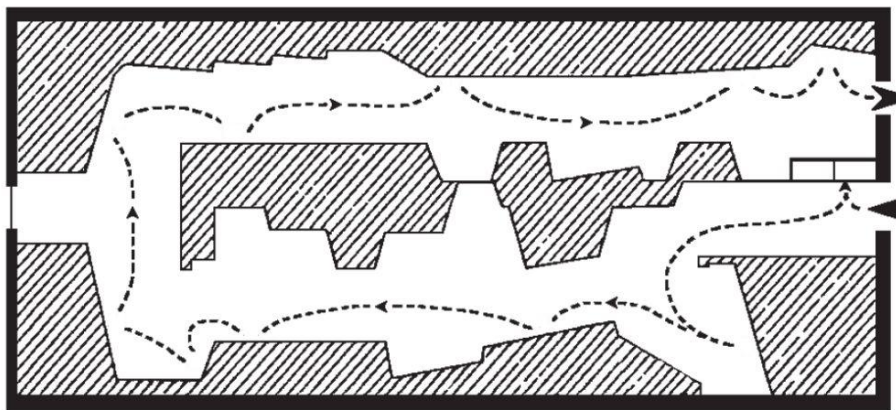
realisme og handling ble vektlagt. Gjennom referanser til allerede kjente motiv, komponerte Savi dyretablåer som trer ut av naturhistorien og inn i det kunst- og kulturhistoriske feltet.¹¹⁰

Når jeg nå tar for meg utstillingen i Den norske salen er det også med vekt på forholdet mellom kultur og naturvitenskap. Hva kan sies om landskap og dyr dersom vi betrakter dioramaene som et kulturuttrykk? Analysen er tredelt, men før disse tre delene vil jeg med en deskriptiv gjennomgang forsøke å etablere et blikk på utstillingen. Jeg tar sikte på å ta leseren med på en vandring gjennom Den norske salen og forklare innholdet i de enkelte montrene og hvordan dioramaene er satt sammen som en helhetlig utstilling. Jeg vil også beskrive det arkitektoniske rommet rundt montrene. Deretter vil jeg i den første analysedelen argumentere for at scenografien posisjonerer betrakteren. De forskjellige elementene i rommet plasserer betrakteren i bestemte situasjoner. Lyssetting, arkitektur og fargebruk gjør noe med oss som betrakere. I den påfølgende delen, den andre analysedelen, er det dyrene, den zoologiske utstillingens hovedmateriale som beskrives og fortolkes. Dyrene er kommunikative objekter. Hvordan er de laget og hva snakker de om? I siste analysedel tar jeg for meg landskapene. Hvilke landskapsscener er gjenskapt og hvordan er de laget? Er dyrene plassert i tilsynelatende uberørt natur, eller er sivilisasjonen synlig i landskapene?

I tråd med Haraway ønsker jeg også å problematisere habitatdioramaer som virkelighetsfremstillinger. Jeg tar for meg Den norske salen som et kulturelt og politisk uttrykk der forestillinger og fortolkninger er en integrert del av materialet som blir vist i utstillingssalen.

¹¹⁰ Thorsen, "Speaking to the Eye", 75.

Kap. 4: Deskriptiv gjennomgang



Den marine begynnelse

Den norske salen er en zoologisk utstilling. Slik jeg ser det viser den dyr i landskap. Utstillingssalen består av store og små habitatdioramaer og viser scener hvor taksidermi og andre dyremodeller av amfibier, pattedyr, fugler, fisker og insekter er plassert i rekonstruerte omgivelser av planter og geologi. Alt dette plassert foran et bakgrunnsmaleri. Utstillingssalen er laget slik at publikum vandrer forbi naturscener, fra havbunnen til toppen av fjellet. Gulvet skråner oppover og publikum må gå i motbakke for å komme til det siste dioramaet som viser en varde på en fjelltopp. Når besøkende entrer Den norske salen rettes blikket umiddelbart mot de opplyste habitatdioramaene. Det første man legger merke til er fargene i landskapene og de største, mest i øyenfallende dyrene. Er det dag eller natt, sol eller overskyet, viser scenen livet over eller under vann, et tett skoglandskap eller en åpen himmel? Hvilke dyr befinner seg i landskapet og hva gjør de? Besøkende får først et umiddelbart inntrykk av hvilken type landskap som er gjenskapt bak vinduene. Deretter legger betrakteren merke til flere dyr. Beveger man seg helt inntil glasset oppdages mindre dyr som amfibier og insekter. Noen dyr kan være vanskelige å få øye på selv om betrakteren står helt nær glassruten. Med denne utstillingen er det ønskelig å formidle dyrenes bruk av omgivelser, samspill og økosystemer. Dyrenes evne til å kamuflere seg i omgivelsene lar gjenskape med denne

¹¹¹ Karet er hentet fra <http://www.nhm.uio.no/skoletilbud/undervisningsopplegg/rundtur/rundtur-i-norske-sal.pdf>

utstillingsteknologien. Enkelte dyr går så å si i ett med omgivelsene og blir vanskeligere å få øye på enn andre.

Det hele begynner under vann. Et stort marint diorama og fem mindre montre som viser ulike sider ved fiskenes levesett, er de første montrene som møter publikum i utstillingen i Den norske salen. Disse undervannsscenene er installert i en liten avstikker fra den større utstillingssalen. Det arkitektoniske miljøet rundt undervannsscenene er et mørklagt rom hvor det er lavere under taket enn i resten av utstillingssalen. Veggene er malt i en mørk grå farge og gulvet er teppebelagt. Det marine tørrakvariet viser en undervannsscene med fiskearter og andre marine organismer. Foran det lange utstillingsmonteret er det installert knapper. Trykker man på disse knappene sendes det en lysstråle mot dyrene slik at man kan studere deres detaljer. Ved knappene står skrevet artenes navn og kjønn.



Undervannsscenen er en komprimert fremstilling av ulike marine miljøer. Både kystlinjen, åpne hav, hardbunnsområde med grus og stein og bløtbunnsområde med sand eller leire er representert. De ulike fiskeartene er plassert i sine respektive miljøer. Fiskene nær land er tilpasset livet blant tang, sjøgress og steiner. De har såkalte vernefarger, prikker og striper, som kamuflerer de i vegetasjonen. I det motsatte enden av dioramaet lever arter som trives i hard- og bløtbunnsområder, slik som hummer og sandflyndre. I den øvre delen av monteret svømmer de pelagiske fiskeartene. De oppholder seg i store, åpne vann og har mørk rygg og lys, blank buk som gir dem god kamuflasje for predatorer som lever over så vel som under dem. På motstående vegg er fem mindre montre som alle har hver sin informasjonsplansje. Plansjene beskriver ulike egenskaper og levemåter. Besøkende kan lese om fiskenes smaksorganer, giftige fiskearter og befruktning.

I vannkanten

Vandringen i Den norske salen starter altså under vann. Undervannsdioramaene gir publikum en innføring i hvordan resten av utstillingen er bygget opp. Rommet rundt dioramaene er mørklagt og lyskildene befinner seg inne i montrene. Utenfor avstikkeren med undervannsdioramaene står en vegg med mindre montre. De viser fugler og fører betrakteren videre inn i utstillingssalen. Montrene er plassert høyt oppe på veggen og viser eksempler på forskjellige sjøfuglers hekkeplass. Det er i alt fire montere og de skildrer hvordan fuglene ivaretar egg og avkom. Mens noen fugler legger eggene i groper i jorden, plasserer andre de i hulrom i steinhyller. De små montrene viser detaljer fra fuglenes mest private, geografiske område, utsnitt fra fuglenes ellers så omfattende bevegelsesareal. Rundt hjørnet fra disse montrene er en større scene fra sjøfuglenes liv og habitat.

Med over 100 preparerte fugler er fuglefjellet det største dioramaet med flest monterte dyr i Den norske salen (se bilde av fuglefjellet på side 4). Scenen viser to høye fjellskrenter og i bakgrunnen åpner storhavet seg. De mange fjellhyllene er dekket av gress, moser og fuglelort. Dioramaets bakgrunnsbilde viser en skyet himmel der solen i det fjerne trenger seg gjennom skylaget. Himmelen er full av fugler, Røst er et viktig hekkeområde for sjøfugl i Norge. Det er svært mye å se på i dette dioramaet. Hver fugl har forskjellig positur og detaljene er mange. Den høyre siden domineres av lundefugl, mens andre alkefugler holder til på fjellhyllene på den venstre siden. Dioramaet viser arts mangfoldet og fuglenes hekkeplasser her. Samtidig som man betrakter Lofotens yrende fugleliv, kan besøkende få et inntrykk av lydnivået i de nordnorske fuglefjellene; ved å trykke på en knapp spilles et lydspor med opptak fra Røst. Den visuelle scenen kompletteres av lydbildet som transporterer publikum enda nærmere en sann naturopplevelse. Monteret viser den nordnorske naturen. Den viser fjellene, vegetasjonen, klima og noen av dyrene som lever i den. En plansje foran dioramaet forklarer hvilke fuglearter som befinner seg inne i dioramaet.



I utstillingen er flere dioramaer som viser kystlandskap med fugl, fisk og andre marine organismer som muslinger og krabber. Motivene viser blå himmel, blått hav og gråbrune steinformasjoner langs vannkanten. Inne i montrene flyr fuglene høyt på himmelen, søker ly og kamuflasje nede på bakken eller leter etter mat i eller ved vannet. I et av dioramaene, som ligger på motsatt side fra det store fuglefjellet, er den blå, nesten skyfrie himmelen fra Røst, byttet ut med en oransjeglødende solnedgang. I forgrunnen, i et steinete landskap langs kystlinjen på en øy, er en geirfugl (se bilde side 63). Geirfuglen er en utdødd art og de siste fuglene ble fanget og drept på en liten øy sør for Island i 1844. Hvordan dette gikk til blir forklart i en plansje ved siden av dioramaet. I tilskuerens gang gjennom utstillingen, etterfølger geirfugldioramaet av en scene som viser et våtmarksområde. Landskapet bebos av både mennesker og dyr. Motivet i våtmarksdioramaet er hentet fra et landskap hvor forskjellige fugler lever i den næringsrike vegetasjonen ved vannkanten. I bakgrunnen er et industriområde med hus og fabrikker. Monteren viser en næringsrik (eutrof) innsjø hvor forskjellige fuglearter finner skjul i takrør og annen vegetasjon rundt vannet. Industri- og jordbruksaktiviteten rundt innsjøen gjør at næringssalter øker vegetasjonsveksten og det danner seg små øyer i innsjøen. Disse øyene fungerer som gode skjulesteder for fuglelivet i området.

Utenfor vinduet



På motstående side av våtmarksdioramaet vises tre små dioramaer. Honningbier i det første, en flaggspett i det andre og et fuglebrett fullt av fugler i det tredje. Honningbiene svermer rundt en bikube og bakgrunnsmaleriet viser grønne åssider. Det blomstrer på engen og i bakgrunnen er flere hus. I de to andre montrene er den grønne sommerscenen byttet ut med snøkledd vintermotiver. Glasset i dioramaet med fuglebrettet er et vanlig husvindu. På fuglebrettet, i trærne rundt, i fugleneket og på gjerdet ved siden av, er fugler som oppsøker hager og bebyggelse om vinteren hvor vi lager "kunstige" habitater. Der finnes kjøttmeis, dompap, skjære, spurv osv. Scenen bygger på gjenkjennelse hos besøkende. Å kikke på fugler gjennom

vinduet er noe mange har opplevd før. På vinduet er det dugg i kantene. Dioramaet plasserer besøkende i en bestemt situasjon, vi er inne og dyrene er ute. Betrakteren befinner seg inne i et hus og ser ut på fuglene i kulden. Fra innsiden ser betrakteren at det henger istapper fra hustaket. Det er dag og fuglene spiser maten som mennesker har lagt ut til dem.

Et par steg videre fra dioramaene med honningbier og fuglebrettet, er et diorama som viser en liten bekk ved en gård. Her er perspektivet ”snudd”. Makroperspektivet hvor vi som betraktere ser landskapet fra et menneske sitt perspektiv er omgjort til et mikroperspektiv hvor vi befinner oss i selve dammen sammen med dyrene. Vi skal lære om livet i og ved dammer og bekker samtidig som vi lærer å se det lille i en større sammenheng eller system. Dyrene som er utstilt i de grønne omgivelsene er amfibier og insekter. Det er paddler, frosk, salamandere og en orm. Bakgrunnen viser området rundt et lite gårdsbruk. Der er bl.a. et våningshus, et par stabbur, en låve og et grisehus. På engen utenfor husene arbeider to menn med å sette opp et gjerde. På himmelen flyr svalene og i det fjerne landskapet ligger flere liknende gårder.

Hvordan mennesker og dyr tar del av samme landskap er synlig også i neste monter. Denne gangen mer direkte enn i de foregående. ”Dyr i boligstrøk” heter dette utstillingsmonteret og tar for seg de dyrearter som er å finne i byene. Monteret var opprinnelig en del av Introduksjonssal. Som nevnt tidligere, ble Introduksjonssal laget som et ledd i renoveringsprosessen på 1960- og 70- tallet av hele Zoologisk museum. Denne salen var det første publikum skulle møte og den skulle være en instruktiv innføring i forskjellige grener av museets fagområder. Monteret er nå plassert i Den norske salen på motsatt side av de tidligere beskrevne dioramaene med honningbier, fuglebrett og amfibier. Når publikum befinner seg i denne delen av utstillingen er det altså disse visuelle naturskildringene som omringer de. Utsnitt fra norske landskap der små og store dyr lever i nærheten av bebodde områder. Enten det er hytter i skogen, små gårdsbruk eller andre landlige boligområder. I monteret med dyr i boligstrøk er kontakten mellom mennesker og andre dyr, naturlandskap og bymiljø ytterligere tematisert.

På veg videre i utstillingen, vekk fra fuglebrett, honningbier, froskedam og dyr i bymiljøet, er et undervannsdiorama. Til venstre i scenen er en jordvegg og til høyre er et langt stykke drivved som har festet seg i bunnen og strekker seg opp og gjennom vannoverflaten. I de brune omgivelsene skimrer det i fiskenes skjellete hud. Sollyset bryter seg ned gjennom

vannmassen og kaster lys på fiskenes forskjellige farger. Store og små fisker svømmer omkring inne i monteret.

Dyr i motbakke

Dioramaene hittil har vist scener fra havbunnen, forskjellige kystpartier og innlandsområder. Det at publikum beveger seg oppover i terrenget en vesentlig del av utstillingsopplevelsen og det arkitektoniske landskapet inne på museet simulerer opplevelsen vi får i naturen når vi er på vei mot en fjelltopp. Den første stigningen i gulvet kommer etter det siste dioramaet som er beskrevet, altså den brungule undervannsscenen. Gulvet heller nå oppover og vandringen opp mot fjellet er godt i gang. På hver side av den stigende gulvflaten er dioramaer. Til venstre er en rev ved et skogholt og til høyre sitter en musvåk på en trestolpe. Det er også andre mindre dyr som insekter i disse habitatene. Videre oppover møter publikum et skogsmotiv hvor et ekorn klatrer oppover en trestamme. Disse tre scenene, rev ved skog, musvåk ved eng og ekornet i skogen, skildrer frodige landskap, preget av grønt gress, blomster og et yrende dyreliv. Både insekter, fugler og pattedyr er å finne inne i montrene. Noen er lettere å få øye på en andre, da noe dyr er kamuflert av sine omgivelser.

På samme måte som ekornet klatrer oppover trestammen, beveger også publikum seg stadig høyere opp i det arkitektoniske landskapet. De blå kystlandskapene er nå erstattet av stadig grønnere scener fra områder i og rundt barskog og bjørkeskog. Maleriene i bakgrunnen er preget av grønne åssider, frodige trær og blomster på markene. Noe lenger opp i utstillingssalen, når stigningen i gulvet har glidd over i en større flate, er de sollyse scenene byttet ut med nattscener. De dagaktive dyrene er dermed også byttet ut med de dyrearter som



er mest aktive i døgnetts mørkeste timer. I et og samme diorama deler to grevlinger nattlandskapet med to ugler. De fire dyrene har hver sin bolig, grevlingene i et utgravd hull i jorden og uglene i en trestamme. I bakgrunnen, i det mørke bakgrunnsbilde, er det mulig å se husene til mennesker som har

bosatt seg i skråningen langs en skogkant i fjellet. Ved siden av dette mørklagte dioramaet er nok et utstillingsmonter i mørkeblå og grå toner. I nattlandskapet, der fullmånen skinner i gult, kan betrakteren skimte noen dyr som flyr over nattehimmelen. Monteret, som sitter høyt oppe på veggen og er inndelt i tre deler, har i tillegg tre utstillingstekster. Her forklares dyrenes forskjellige sanseegenskaper og jaktmetoder.

Uteklima inne

Landskapsmaleriene i habitatdioramaene er med på å sette stemningen i motivet. Gjennom maleriene får publikum et inntrykk av årstid, tid på døgnet, temperatur og klima. På denne måten ser vi hvordan dyreartene tilpasser seg miljø og årstider. Bakgrunnsmaleriet forlenger scenen og gir motivet en horisont. Landskapsmaleriene gir forskjellig helhetsinntrykk til alle habitatdioramaene gjennom hele Den norske salen. Der noen skaper varme sommerdager, avbilder andre kalde vinterdager eller høstkvalder.

Salen tar en sving halvveis gjennom utstillingen. Langs denne siden, som er den korteste siden, er to store og et noe mindre dioramaer. Det første av de store viser en scene med orrfugler og traner på en myr. Paringsleken er en fellesnevner. Både orrfuglene og tranene møtes i områder som dette for å finne sesongens make. Langs en horisontal linje ligger skogen og over fjellene i det fjerne er en rødglødende soloppgang. Noen skritt videre er et tilsvarende stort diorama hvor kun én dyreart er representert; beveren. En elv renner langs et åpent skoglandskap og i denne elven har en gruppe bevere bygget en beverhytte. Grå tåke ligger over skogen i bakgrunnen. Gjennom glassruten er det mulig å se tre bevere, alle opptatt med hver sine gjøremål. Scenen viser landskapet både over og under vann og igjen plasseres vi som betraktere i vannet sammen med dyrene. Langs elvekanten samler to bevere mat, under vann svømmer en tredje og dersom publikum går til siden av monteret kan man se en fjerde bever som ligger inne i beverhytta.

På motsatt vegg fra de to sistnevnte dioramaene, orrfuglene og beverdammen, er et noe mindre monter. Bakgrunnsmaleriet avbilder en foss og nederst i fosseløpet er en fossefall. Denne fuglen, som på 60-tallet ble kåret til Norges nasjonalfugl, lever av vanninsekter og i dioramaets forgrunn er det mulig å få øye på flere av disse. Svingen i utstillingssalen er nå over og gulvet begynner igjen å skråne oppover. Rett før gulvet stiger, er nok et landskapsmotiv hvor solen står lavt på himmelen og fargene lyser i oransje, gult og rødt. I

likhet med orrfugldioramaet, hvor et lydspor avspilles dersom besøkende trykker på en knapp, er det også ved dette monteret mulig å kombinere synsopplevelsen med hørselen. Lydene tilhører tiurfugl og foran den karakteristiske soloppgangen er fire av disse fuglene, to hanner og to hunner. Den rødgyldne horisonten avbrytes av brune trær og bakken er dekket av vekster og snørester fra vinteren forut.



Museumsskogen

Gulvet stiger og på hver side av utstillingssalen er dioramaer i ulike størrelser og med forskjellige motiv. Nok en fuglescene følger etter den stemningsfulle tiurleiken. En hegrefamilie har bygget rede høyt oppe i tretoppene. I redet ligger ungene og venter på mat. Bak hegrefamilien strekker de grønne skogene seg utover dalene. Publikum befinner seg nå blant skogsscener og det neste motivet er en sammensatt scene fra flere skogsområder i Norge. I et langstrakt diorama er både gaupe, hjort, mår og rådyr. Årstiden er satt til høst og bladverket på trærne har gulnet. Komposisjonen i dioramaet henviser til de ulike områdene som dyrene lever i. Motivet er ikke hentet fra ett sted, men er en sammensmelting av ulike landskap hvor dyrene er vanlige. Både Østlandet, Vestlandet og Sørlandet er representert. Dette dioramaet har flere likheter med det første monteret i Den norske salen, undervannsscenen med fisk og andre marine dyr. Selv om dyrene og landskapene er svært ulike, er dioramaene konstruert på samme måte. De viser komprimerte landskap, der ulike miljøer er satt sammen i én og samme scene for å vise geografisk utbredelse av de gitte dyreartene.

Grønne skoglandskap fortsetter oppover i utstillingssalen. I noen dioramaer vises også livet under vann, som i et diorama med skogssnipe, fisk og insekter.

Videre oppover fra gaupen og rådyrene, skogssnipen og fiskene er to scener som viser fugler der de har bygget reder. Mens hegrene bygget rede plass høyt oppe i trærne, har de neste to fugleartene funnet ly i fjellvegger. På høyre side av utstillingssalen er en familie

ravner, til venstre er en familie hubroer. Det er få farger i disse scenene. De svarte ravnene og de gråbrune hubroene er plassert mot mørke bakgrunner. Lysere scener er å finne i de to neste fremstillingene. Inne i det ene dioramaet har en bjørn nettopp kommet ut av vinterhiet. På motstående side av salen har en dvergfalk slått seg ned på en trestolpe. I bjørnens landskap er det naturlig nok vår, og dvergfalken er omringet av et åpent fjellandskap der det fortsatt ligger snørester på fjelltoppene i det fjerne.

Til topps

Gulvet i utstillingen skråner fortsatt oppover og motivene i dioramaene er i stadig større grad hentet fra fjell. Tilbakelagt er havbunnen, kystområder, innlandet og den tette skogen. Utsiktene i bakgrunnsbilder avbilder nå høye fjell og dype daler.

Forbi et undervannsdiorama og nok et stort fuglerede, denne gangen med en falkefamilie, er det høyfjellet som er rekonstruert i habitatdioramaene. Her er fjellrev og jerv, reinsdyr og ulv og i et eget lite monter en fjellrype som skifter fra vinter- til sommerdrakt dersom besøkende trykker på en knapp. I et snøkledd landskap utspiller det seg en dramatisk scene. I snøen på bakken ligger et reinsdyrkadaver. Fra hver sin kant forsøker en fjellrev, en jerv og en ravn å vinne konkurransen om hvem som kan forsyne seg av kadaveret. I plansjen ved siden av dette monteret, er reinsdyret utelatt fra artsbeskrivelsene. I neste habitatdiorama, er flere reinsdyr. Ikke som kadavre, men i et åpent, snøkledd fjellandskap de deler med to ulver. Reinsdyrene og ulvenes gråbrune pels stikker seg godt frem i det ellers hvite landskapet. Over de fire dyrene er det i ferd med å bli kveld, det er nesten mulig å se himmelens forvandling til en stadig mørkere blåfarge.



Publikum befinner seg nå i utstillingens siste del. I det nest siste habitatdioramaet sitter en snøugle på en stein. I den grønnbrune vegetasjonen skjuler det seg flere dyr. Toppen av fjellet er nesten nådd og dersom man vender blikket tilbake, ser publikum nedover det tilbakelagte utstillingsrommet. I den mørke salen lyser landskapsscenene. Som malerier på en vegg, henger motiver fra skog og eng, hav og hei. I de tredimensjonale tablåene, hvor ulike situasjoner utspiller seg, fortelles det til opplysning og fornøyelse om dyre- og planteliv. Det siste dioramaet i utstillingen viser et vidstrakt fjellandskap. Publikum deler utsikten sammen med fire fugler som befinner seg ved en varde på toppen av et fjell. I horisonten blander skyene seg med den hvite snøen som dekker fjellene i det fjerne. Og med dette motivet, utsikt utover høye fjell og dype daler, forlater publikum Den norske salen.



Kap. 5: Zoologisk scenografi

Når man betrakter dioramaene, får en følelsen av å se inn i sceniske rom. De kan minne om stilleben eller tableaux vivants. De kan også minne om en rekke scener som til sammen utformer et visuelt scenario. Utstillingen, spesielt på grunn av dioramaenes plassering i forhold til hverandre og hellingen i gulvet, utgjør en fortelling, et narrativ. I Den norske salen kan utstillingsmediet sammenliknes med narrative fremstillingsformer knyttet til andre medier. Utstillingspublikum, som tilskuere av film og teater, tilføyer motivene gjenkjennelser, minner, kunnskap og andre erfaringer. Jeg vil nå ta utstillingen ut av sin selvfølgelige sfære og analysere utstillingen som medium. I dette kapittelet er plasseringen av dioramaene i forhold til hverandre vesentlig. Rekkefølgen er med på å forme det visuelle scenarioet. Jeg vil også gjøre rede for og analysere utstillingens arkitektur. I Den norske salen er arkitekturen den praktiske og visuelle tilretteleggingen av det fysiske rommet rundt habitatdioramaene.

Når besøkende entrer Den norske salen er det i all hovedsak habitatdioramaene med monterte dyr som vekker publikums nysgjerrighet. Det er derfor også disse jeg har lagt størst vekt på i den foregående gjennomgangen av utstillingen. Arkitektoniske virkemidler og andre monteringselementer smelter sammen i en helhetsopplevelse som først og fremst omhandler dyr og landskap. Ved å se på omgivelsene er det mulig å si noe om hvordan det naturfaglige innholdet blir presentert for publikum. Formidling er hensikten bak museets utstillingstilbud, men denne formidlingen skjer ikke bare gjennom montrene og deres innhold. Det arkitektoniske rommet, som denne analysedelen vil fokusere på, har en særegen utforming som er bygget for å vise nettopp disse habitatdioramaene. I tillegg til arkitekturen og dioramaenes plassering i rommet og i forhold til hverandre, er det mulig å trekke frem flere komponenter som er med på å underbygge utstillingens særegenhet og formidlingsmetodikk. Disse er tekster i utstillingen, veggplansjer, monteringselementer, farger og lyssetting. Enten det oppfattes bevisst eller ikke av publikum er alle de arkitektoniske elementene en del av formidlingen. De er også med på å påvirke publikums gange gjennom utstillingssalen.

Museologisk sett er sammenhengen som habitatdioramaene er satt inn i en avgjørende del av utstillingens helhetsuttrykk. Jeg vil derfor beskrive omgivelsene og gi de en egen analytisk modell. Å sette ord på disse visuelle elementene vil bidra til å gi en bredere forståelse for utstillingen som en kommunikasjonsform og som en estetisk begivenhet. Denne delen av analysen gjøres med utgangspunkt i Mieke Bal og Dag Solhjells forståelse av utstillinger gjennom begrepsmessige metaforer. De henter begge begreper fra litteratur- og

teatervitenskap når de analyserer utstillinger. I Den norske salen minner som nevnt dioramaene om sceniske rom. Utenfor dioramaene, i salens arkitektur, kan omgivelsene minne om scenografi. Inspirert av Bal og Solhjells analysemetoder, vil jeg benytte meg av det teatervitenskapelige begrepet *scenografi* når jeg tar for meg omgivelsene rundt habitatdioramaene i Den norske salen. For å kunne beskrive Den norske salens helhetlige scenografi vil jeg dekonstruere utstillingssalen og beskrive de ulike komponentene hver for seg. Jeg vil se på hvordan utstillingen er bygget opp som en romlig konstruksjon og hvordan dette påvirker betrakteren.

Begrepsmessige metaforer

Den nederlandske kulturanalytikeren Mieke Bals analysemodell av utstillinger hviler på en oppfatning om museet som historieforteller. I teksten "Exhibition as Film" videreutvikler Bal en fremgangsmåte for å analysere utstillinger. Hun sammenlikner narrative strukturer i utstillingsmediet med andre medier som film, fotografi og teater. Bal tar for seg utstillingen *Partners*, en utstilling fra 2003 som sto i Haus der Kunst i München. Hun betrakter den som en selvrefleksiv utstilling der fotografi og film reflekterer over sin egen rolle og narrative oppbygning. *Partners* kvaliteter som meta-utstilling, altså en utstilling som reflekterer over utstillingsmediets natur, fremheves gjennom kuratorens mangfoldige bruk av visnings- og gjenstandsteknikker. Fotografi, skulptur, film og større og mindre installasjoner deltar alle i det Bal kaller en visuell diskurs.¹¹² Hun undersøker utstillingens fortelleregenskaper der meningsproduksjonen oppstår i publikums møte med de utstilte objektene og verkene, mens publikum kontinuerlig beveger seg gjennom utstillingsrommet. Utstillingens selvrefleksive og interdisiplinære egenart avdekkes altså gjennom å sammenlikne den med litteratur, teater, poesi og film. Bal benytter seg av *begrepsmessige metaforer* og velger sine metaforer fra litteratur- teater- og filmvitenskap. Et eksempel på dette er begrepet *mise-en-scène*, eller iscenesettelse. I sin utstillingsanalyse bruker Bal betegnelsen som henvisning både til utstillingens kuratering og til utstillingens visuelle tema.¹¹³ *Mise-en-scène* er en

¹¹² Bal, "Exhibition as Film", 71.

¹¹³ I norsk museologisk litteratur har utstillings scenografiske kvaliteter bl.a. blitt omtalt Økomuseumsboka, en bok utgitt av ICOMs nasjonalkomite i Norge. Boken tar for seg museenes ansvar og aktører som levedyktige institusjoner og bevisstgjørere av vår kultur og forhold til naturen. I en av bokens tekster om utstillingsmediets egenskaper, er det nettopp de scenografiske egenskapene som trekkes frem. Innenfor scenografiens rammer ligger også de elementer i utstillingen som ikke nødvendigvis oppleves bevisst av besøkende, påpekes det i

materialisering av logos til landskap,¹¹⁴ en treffende oppfatning når det gjelder Den norske salen. Konseptuelle forståelser gjøres til konkrete, fysiske fenomener og tegn i utstillinger.

Den norske kunstsosiologen Dag Solhjell benytter seg også av teater- og litteraturvitenskapens begrepsverden når han kartlegger kunstformidlingens teoretiske landskap. De tre begrepene teks, paratekst og kontekst er hans viktigste verktøy i en analyse der verk er satt sammen i ett eller flere rom for å danne en utstilling. Det som befinner seg rundt de utstilte objektene er en betydningsfull del av en utstilling, mener Solhjell. Han kaller dem paratekster og mener de er aktive i formidlingen.¹¹⁵ Paratekstbegrepet låner han av Gerard Genette (f. 1930), den franske litteraturteoretikeren. Genette definerer paratekst som tekstens følgere. Disse kan være forfatterens navn, tekstens tittel, forord, introduksjon, illustrasjoner osv. Parateksten er soner som skaper forståelse for selve teksten. Med et slikt begrepsapparat kan utstillingens scenografi forstås som paratekst. Scenografien skaper forståelsesrammer for de utstilte gjenstandene.

Solhjell dekonstruerer utstillingsrommet. Han stykker opp scenografien og deler alle komponentene som utgjør helhetsinntrykket. Disse omfatter bla. a. fargebruk, lyssetting, veivalg, arkitektur, rammeverk, etikettering osv. Ved å plukke alle elementene fra hverandre, beskrive de med ord og definere deres form og betydning, blir viktigheten ved alle komponenter synliggjort. Den helhetlige utstillingen får ny mening når hver del i scenografien tildeles sin egen beskrivelse. I Solhjells begrepsverden er alle deler viktige og alle er med på å formidle noe. Formidlingsbegrepet får her en utvidet betydning. Formidling, eller en formidler, forstås av mange som de tekster og annet skriftlig materiale som er produsert til den gitte utstillingen eller museumspedagogens program. Solhjells formidlingsbegrep innebærer alt fra kunstnerens signatur på maleriets flate, galleriets lyssetting og andre arkitektoniske virkemidler og kunstmiljøenes sosiologiske koder og tradisjoner. Formidling skjer på svært mange ulike plan, både direkte og indirekte og både muntlig, skriftlig og gjennom forskjellige visuelle kanaler i og utenfor utstillingsrommet eller institusjonen for øvrig.¹¹⁶

teksten. Disse kan være gulv, søyler, andre besøkende, lukter osv. alt som inngår i utstillingens ”atmosfære”. Økomuseumsboka, 141.

¹¹⁴ Bal, *Exhibition as Film*, 74.

¹¹⁵ Dag Solhjell, *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 82.

¹¹⁶ Solhjell, *Formidler og formidlet*, 22-28.

Både Bal og Solhjell bruker litteratur og teater som referanseramme og begrepsmessige metaforer for utstillingsmediet. De låner begreper for å skape forståelsesrammer rundt utstillinger. Men der Solhjell dekonstruerer og ser på forskjellige bestanddeler, betrakter Bal utstillingen som en mer helhetlig installasjon. Dette vil ikke si at Bal ikke tar for seg utstillingens ulike bestanddeler, men at hun vektlegger større områder uten å skape konkrete skiller mellom elementene. Begge teoretikerne diskuterer utstillingsmediet og dets struktur. Utstillings estetik og scenografi bidrar til å skape mening for besøkende. Scenografien i en utstilling kan både skape kontakt mellom besøkeren og utstillingens gjenstander og tema. Scenografien kan også opprettholde et skille mellom personer og gjenstander. I Den norske salen er det ingen berøringsmuligheter for publikum. Alle landskapsscenene er som forseglet, innrammet av arkitektur. Alt befinner seg *bak* de gjennomskjinnelige glassflatene og innholdet er arrangert som stilleben. Den norske salen er en svært estetisk utstilling. Inspirert av Bal og Solhjell, vil jeg bruke beskrivelser og begreper fra visuelt orienterte medier som teater, og analysere utstillingens scenografi. Ved å anvende disse begrepsmessige metaforene blir det mulig å sette språk på en visuell opplevelse.

Rammeverk i gråtoner

Den norske salen ble installert i en rektangulær sal i 1. etasje i Zoologisk museum på Tøyen i Oslo. De store vinduene ut mot hagen ble tildekket og utstillingen er ikke synlig fra utsiden av bygningen. Det er ikke mulig å få et inntrykk av museumsbygningens opprinnelige arkitektur når publikum befinner seg inne i salen. Gulv, vegger og tak ble renovert og det er ingen synlige referanser til den historiske 1900-tallsbygningens opprinnelige karakter preget av høye etasjer, synlige massive støttestolper, mahognimontre og lysekroner. Dette interiøret ble byttet ut med et mer minimalistisk arkitektonisk uttrykk under renoveringen på 1960- og 70-tallet.

Arkitekturen i utstillingsrommet ble bygget som et nøytralt rammeverk slik at habitatdioramaene skulle få publikums fulle oppmerksomhet. Fargene på vegger, gulv og tak består i all hovedsak av mørke gråtoner. Den kvadratiske formen går igjen i utstillingens visuelle utforming. I det kvadratiske utstillingsrommet er det satt inn en rekke høye vegger som habitatene er montert bak. Kvadratiske rammer med glassruter er integrert i veggene. Mens motivene i dioramaene er preget av utallige farger og organiske former, er den

arkitektoniske innrammingen av habitatene, begrenset til et enkelt og ensidig uttrykk. Den funksjonalistiske stilen i rammeverk, gulv- og veggflater står i stor kontrast til de dynamiske linjene inne i montrene. Dioramaene er ikke installert ved siden av hverandre langs én lang veggflate slik som publikum møter dem i for eksempel American Museum of Natural History, men plassert i nisjer og utstikkere slik at publikum må kikke rundt hjørner og se seg om på alle kanter for å oppfatte alle dioramaene som finnes i utstillingsrommet. Mens de mindre scenene er installert relativt høyt oppe på veggene, strekker de store habitatdioramaene seg nesten helt ned til gulvflaten. Gulvet er dekket av et stritt, mørkt teppe som gir publikum et mykt underlag mens de vandrer gjennom Den norske salen. Spotter fra taket peker ned mot gulvet slik at publikum legger merke til de stedene gulvet bygger seg oppover. Det er ingen preparerte dyr eller montere på gulvet i utstillingen. Alle montrene er installert i de grå veggflatene.

Natur i oppoverbakke

Publikums gange gjennom utstillingsrommet er forenklet sett formet som en U. Forenklet sett fordi man i utstillingen beveger seg frem og tilbake mellom høyre og venstre del av den gitte veibanen. Publikums gange går på kryss og tvers over gulvet. Noen scener kan betraktes fra lang avstand, mens andre oppdages først idet publikum ser rundt et hjørne eller går inn i en av nisjene. Variasjonen i gulvflaten og dioramaenes plassering gjør publikums bevegelsesmønster mindre statisk enn i en utstilling der verk er plassert side om side på en og samme veggflate. Rent strukturelt gjør arkitekturens uregelmessige veggkonstruksjon at flere habitatdioramaer kunne bygges i utstillingssalen. Utstillingen har altså en tvungen bevegelsesretning. Publikum kommer inn i utstillingen fra én inngang og forlater den fra en annen. Når publikum har gått salens lengde, snur utstillingens retning og man fortsetter tilbake mot samme vei man kom, men nå på et høyere bakkenivå enn tidligere.

Stigningen i gulvet er et arkitektonisk grep som fungerer på forskjellige måter. Rent praktisk, gir stigningen i gulvflaten en bedre arealutnyttelse. Salen har en gradvis overgang til to etasjer selv om det bare er én takhøyde. Det store marine dioramaet som befinner seg i starten av utstillingen, ligger *under* dioramaet med varden, som befinner seg i utgangspartiet. I tillegg til den tekniske, arkitektoniske effekten, fungerer stigningen i gulvet også som et metaforisk og iscenesettende grep. Den skrå gulvflaten har en fortellende effekt som formidler

til publikum uten bruk av tekst eller bilder. Når publikum betrakter det store marine dioramaet i utstillingens begynnelse, befinner de seg ”nederst”. Ved å gå gjennom hele salen, ender publikum ved fjellrypene og en varde, altså ”øverst” i utstillingen. Museet forklarer selv at Den norske salen viser dyrelivet fra havbunnen til den øverste, forblåste varde der fjellrypa frister tilværelsen.¹¹⁷



Habitatdioramaenes plassering i forhold til hverandre er ikke tilfeldig. Plasseringen av habitatene tilsvarer ulike habitater på ulike høyder i ekte landskap. Stigningen i gulvet inne på museet imiterer stigninger i norske landskap. Dette utstillingsgrepet har en tydelig narrativ funksjon som plasserer besøkende i en fortelling der deres egen forflytning i rommet er en vesentlig del av opplevelsen. Publikum må selv gå stigningen og i motsetning til en teaterforestilling der man tradisjonelt sett sitter på samme sted under hele forestillingen, må det bevegelse til for å betrakte alle scenene. Det narrative i utstillingen henger altså sammen med publikums bane. Alle scenene, som i seg selv også kan sies å vise hendelser, danner til sammen en fortelling slik som i en film eller teateroppsetning. En fortelling om dyrs levesett i norske landskap. Publikums forflytninger i tid og rom gjør de til medfortellere i historien eller historiene som fortelles i utstillingsrommet.

Lys, mørke, lyd og stillhet i norske landskap

Stigningen i gulvet og scenenes plassering i rommet fungerer både som et fortellende og som et arkitektonisk virkemiddel. Publikum tas med på en vandring i norsk natur, fra havbunn til fjelltopp, både fysisk og metaforisk. Et annet fortellende og iscenesettende grep er

¹¹⁷ <http://www.nhm.uio.no/besok-oss/utstillinger/faste/dyr/> 21.05.2012

lyssettingen. Den norske salen er nærmest mørklagt utenom noen enkle spotter som ”advarer” publikum der gulvet stiger. Hovedlyskildene kommer fra inne i montrene slik at habitatdioramaene fanger betrakterens oppmerksomhet umiddelbart. Publikum usynliggjøres i utstillingen. Det er heller ikke tilrettelagt for at besøkende skal kunne sette seg ned og snakke med hverandre eller se på andre besøkende. Spillet mellom lyset i montrene og den mørke salen, endrer seg ut fra hvilken scene som vises bak glassflaten. Publikum ser ingen av lyskildene i dioramaene. De er skjult for betrakterens øyne og er installert slik at de etterligner den værtyper og tidspunkt på døgnet som er gjenskapt i scenen. Dette varierer og viser alt fra mørke nattetimer, solnedgang, midt på dagen til tidlige morgentimer. De rekonstruerte landskapsscenene viser også ulike årstider og svært forskjellige værforhold. Opplevelsen av å betrakte landskapsscenene blir således variert. At betrakteren befinner seg i en mørklagt utstillingssal forsterkes idet scenen viser et solfylt miljø. At publikum selv befinner seg i mørket, blir mindre vesentlig når habitatet viser en nattscene. Lyssettingen i habitatdioramaene varierer fra monter til monter.

Lyd og fraværet av lyd er en stemningsskaper i utstillinger. I Den norske salen er det publikum selv som skaper lydnivået. Men ikke alle montrene er helt stumme. Ved noen av habitatdioramaene er det mulighet for å spille av et lydspor. Ved det store fuglefjellet, ved dioramaet med traner og orrfugl midtveis i utstillingen, ved tiurmonteret og ved hubrofamilien er det mulighet for å lytte til fuglenes forskjellige låter. Dette gjøres ved å trykke på en lysende knapp som er plassert i rammeverket rundt dioramaet. Lydsporet spilles av og deretter blir scenen stum igjen. De er integrert i utstillingen både for at publikum skal kunne lære å kjenne igjen de ulike fuglenes lyder, men også for å bringe en opplevelse inn i museet som er mer lik den man får ute i de virkelige landskapene.

Læreplansjer

Et annet formidlingsverktøy i utstillingen er plansjene som er montert ved siden av montrenes ramme. Disse plansjene viser i forenklet form dyrene som er plassert i dioramaet og navnene på de ulike artene. Navnene er skrevet på norsk og i flere tilfeller på latin og engelsk. Det er ved flere tilfeller også indikert om dyrene er hannkjønn eller hunnkjønn. På de hvite plansjene er dyrenes konturer tegnet i svart, slik at man enkelt kan finne forbindelse mellom tegning og dyret i monteret. Plansjene fungerer som en veileder for publikum og hva de skal se etter og

legge merke til. Det er de største dyrene i hvert habitatdiorama som fanger betrakterens umiddelbare oppmerksomhet. Men ved å se på plansjene blir publikum klar over at det finnes flere dyr i landskapet som ikke alltid er like synlige. Kamouflerte dyr eller små insekter er også avbildet i plansjene og således fungerer de som en synsveileder for publikum. Plansjene forteller også publikum *hvordan* de skal se på dyrene. I dioramaet med fjellrev, jerv og ravn ligger et reinsdyrhode på bakken mellom de tre åtseleterne. I plansjen til dette dioramaet er ikke reinsdyret avbildet. I denne sammenhengen er reinsdyret mat og ikke artseksemplar. Ved siden av dette monteret er scenen med reinsdyr og ulv, og her er det derimot nettopp reinsdyret betrakteren skal studere. Dyrene skifter roller i de forskjellige scenene og plansjene er med på å underbygge hvilken rolle.

Utstillingsrommet er fullt av representasjoner. Plansjene fungerer som henvisninger, som symboler for det som egentlig skal betraktes. Således utfyller plansjene det dioramaene



ikke kan fortelle, de gir betrakteren navn på hva som befinner seg i habitatene. Plansjene er symboler for noe annet. Dette ”annet”, dyrene og landskapene, kan igjen betraktes som symboler for noe tredje: den virkelige naturen. Plansjene er modeller for noe som igjen er modeller, eller kopier, av noe som faktisk eksisterer. Utenom plansjene, er det lite tekstinformasjon i utstillingen. Fraværet av tekst har også en formidlingsfunksjon da fokus rettes mot habitatdioramaene og deres visuelle kvaliteter. De få tekstene som finnes er instruktive og forteller om dyrenes jaktmetoder og matvaner.

Avsluttende diskusjon: Scenografiens påvirkning på betrakteren

I den foreliggende analysen er plasseringen av habitatdioramaene i forhold til hverandre og omgivelsene rundt montrene beskrevet og analysert gjennom scenografi-metaforen.

Omgivelsene innebærer arkitektoniske elementer som vegger, gulv og romstrukturering. I disse scenografiske omgivelsene inngår også lyssetting, fargebruk, og veggplansjer.

Scenografien i Den norske salen påvirker publikum og er en viktig del av utstillingsopplevelsen. Scenografien styrer publikums blikk og veibane. Arkitektur, plansjer og lyssetting leder betrakteren gjennom salen og er med på å rette blikket mot dyrene. Det er få interaktive virkemidler som digitalisert informasjon eller knapper, utstillingen krever at publikum setter seg inn i hver enkelt scene og bruker blikket aktivt for å innhente informasjon.

I Den norske salen anonymiserer den minimalistiske arkitekturen omgivelsene. Det at publikum befinner seg i en museumsutstilling er forsøkt fjernet. Scenografien styrer publikums oppmerksomhet vekk fra arkitekturen og mot innholdet i habitatdioramaene. Utstillingen reflekterer ikke over sin egen rolle som utstilling. Det er ingenting som refererer til *hvordan* utstillingen er produsert. Publikum blir ikke forklart bakgrunnen for utstillingen eller hvilke valg som ligger til grunn for de habitater og dyr som vises. Likevel plasserer utstillingen besøkende i bestemte situasjoner som betraktere. Publikum anonymiseres, plasseres ute i landskapet sammen med dyrene og inne i hus for så å kikke ut på dyrene. Alt dette vekselvis. I noen tilfeller sees scenene fra menneskets naturlige høyde, mens andre motiver er laget slik at betrakteren befinner seg på de andre dyrenes synshøyde. Utstillingen er laget slik at det eneste publikum ser på, er det som foregår *inne* i montrene. Det er ingen ”visuell støy” som forstyrrer opplevelsen av dioramaene. Publikum beveger seg fra monter til monter og plasseringen av motivene i forhold til hverandre danner til sammen et langt scenario som strekker seg fra havbunn til fjelltopp.

I Den norske salen åpnes det opp for en narrativ forståelse der publikum selv må bevege seg i tid og rom, i en oppoverbakke. Denne narrative forståelsen vektlegger betrakterens rolle som medspiller i det som foregår i utstillingsrommet. I teaterforestillinger og kinobesøk er publikums umiddelbare reaksjoner til det som foregår på scenen eller på lerretet en vesentlig del av opplevelsen. I Den norske salen, der få tekstlige forklaringer er gitt, er betrakterens subjektive forståelser av dyrene en viktig del av museumsbesøket. Med referanser til film- og teateropplevelser som forståelsesramme, åpnes det opp for at betrakernes umiddelbare reaksjoner og assosiasjoner former utstillingsopplevelsen i Den norske salen. De som besøker utstillingen har alle ulike kunnskaper, erfaringer, synspunkter og meninger. Fraværet av tekstinformasjon som et formidlingsgrep, styrer måten publikum orientere seg i salen og betrakter scenene på. Scenografien er med på å fremstille dyr og landskap på en bestemt måte, den måten de som produserte utstillingen ønsket at publikum skulle oppleve natur på. De sceniske rommene i habitatdioramaene tar umiddelbart

betrakterens oppmerksomhet, mens de arkitektoniske omgivelsene forblir anonyme.

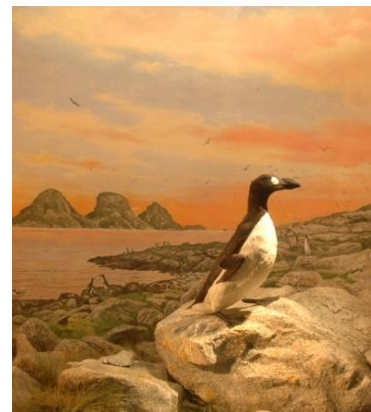
Scenografien oppleves kanskje ikke bevisst av publikum, men den påvirker betrakterens blikk og vei gjennom salen.

Kap. 6: Dyrene i Den norske salen

Lånte fjær

På en liten øy kalt Eldøy, like utenfor Island, ble det den 3. juli 1844 fanget og drept to fugler. De hadde tidligere hekket på en nærliggende øy, en vulkansk øy omringet av klipper og utilgjengelig for mennesker. Etter at den vulkanske øya erupterte, forflyttet øyas fuglekoloni seg til Eldøy. På norsk blir disse fuglene kalt geirfugler og den lille islandske kolonien var trolig den siste av sitt slag. De to siste geirfuglene ble fanget og kvalt av Jón Brandsson, Sigurður Ísleifsson og Ketill Ketilsson. Fuglene hadde svart rygg, hvit mage, stort nebb og små vinger. De to fuglene ruget på ett egg. Egget ble knust.¹¹⁸

Da det ble kjent at geirfuglen var en utdøende art, ble de straks populære museumsgjenstander. Flere naturhistoriske museer ønsket eksemplarer og i 1844 var fuglene utdødd. I dag finnes det ca 80 geirfuglskinn i ulike zoologiske samlinger og utstillinger. Naturhistorisk museum i Oslo har ett. Skinnen kom i museets eie etter en ekspedisjon til Eldøy i 1831. I et av dioramaene i Den norske salen på Tøyen står en geirfugl på et svaberg i solnedgangen. Dette monteret er plassert ovenfor det store fuglefjellet og i taket mellom de to svever en havørn. Geirfugldioramaet viser en scene som ikke lenger eksisterer. Det er et historisk diorama og omstendighetene rundt geirfuglenes skjebne blir forklart i en veggtekst ved siden av monteret. Teksten beskriver hvordan store funn av geirfuglrester i vikinggraver vitner om menneskers bruk av denne fuglen. Geirfugldioramaet inneholder en fugl som på grunn av sin sjeldenhet er en ren rekonstruksjon. Den er sammensatt av skinn og fjær fra lomvi og alke, to sjøfugler som fortsatt lever langs Nord-Atlanterens kystlinjer.



Teksten om geirfuglen har både et historiske og kulturelt innhold i tillegg til det naturfaglige. Teksten er også den eneste i utstillingen som går inn på *hvordan* dyrene i Den norske salen er laget. Autentisiteten til geirfuglen kan problematiseres, og i denne delen av

¹¹⁸ Informasjonen er hentet fra veggplansjen ved siden av geirfugldioramaet i Den norske salen.

utstillingsanalysen er det nettopp dyrene i habitatdioramaene som tas opp til diskusjon. Hva er egentlig et ekte dyr i en zoologisk utstilling? Er det ikke egentlig skulpturer publikum betrakter? Hva vil det si å preparere dyr? Det viktigste spørsmålet gjelder hvordan vi som betraktere kan fortolke denne typen gjenstander. Geirfuglens transformasjon, fra levende naturlig materie, til et manipulert artseksempplar i et konstruert klassifikasjonssystem i en museumsinstitusjon er en kompleks prosess. Når det blir klart at skinnen til geirfuglen i utstillingen ikke engang stammer fra en geirfugl, men er en konstruksjon satt sammen av geirfuglens nærmeste slektninger, er det nærliggende å spørre seg hva de zoologiske eksemplarene i utstillingen *egentlig* er. I hvilken grad er naturlige objekter kulturelle? Og hva med de dyrene som ikke engang er laget av skinn, men av syntetiske materialer som plast og polyester?

Tross et utseende som ikke umiddelbart avslører menneskelig manipulering, er taksidermi konstruksjoner. Dyrene er satt sammen av ulike materialer for å skape en illusjon av virkelighet i museumsrommet. Geirfuglen og de andre dyrene er både konkrete og abstrakte. De er kommunikative objekter som inviterer til å tale om seg selv og om større kontekstuelle forhold. Dyrenes fysiske form er kanskje varig, men deres betydning er verken ensidig eller konstant. Innenfor vitenskapshistorie, kulturanalyser, kulturhistorie og estetiske studier vender stadig flere blikket mot taksidermi og problematisert deres status som grenseobjekter.

Å skrive om dyr

I utstillingsanalysen har jeg hittil beskjeftiget meg med Den norske salens scenografi. Dyrene er utstillingens materielle og tematiske utgangspunkt. Fra museets side er målet at publikum skal lære om dyr i utstillingen. Den norske fauna presenteres gjennom et utvalg arter, både fisk, fugl, amfibier, reptiler, insekter og pattedyr er representert. I alt finnes det nesten 240 arter i utstillingen. Fugl og pattedyr er laget av monterte dyreskinn, mens fiskeartene er modeller laget av plast. Insektene er behandlet med konserveringsmidler. I denne delen av analysen vil de preparerte dyrene betraktes som kulturelle objekter. De er sammensatte gjenstander, ladet med forestillinger, oppfatninger og meninger. Deres innhold kan endre seg over tid, noe som gjør de enda mer komplekse. Jeg vil igjen bevege meg gjennom utstillingen og stoppe ved enkelte montere og studere nærmere noen av dyrene som er plassert i terrenget.

Hvilke dyr finnes i utstillingen, hvordan er de laget, hvordan kan de betraktes som kulturelle objekter, hvordan kan man hente ut informasjon fra disse dyrene og hva forteller de oss? Dette er noen av spørsmålene jeg vil stille og jeg vil benytte meg av ulike teoretiske innfallsvinkler utviklet av museumshistorikere, kulturanalytikere, vitenskapshistorikere og taksidermister.

Museumshistorikeren Samuel Alberti har problematisert preparerte dyr og andre naturhistoriske museumsobjekter. Han mener at gjenstandene ikke bare er data, men historiske dokumenter.¹¹⁹ Taksidermi er representasjoner av dyr. Hvem som skaper og kontrollerer disse representasjonene er av betydning. Hvordan representasjonene blir fortolket er også av betydning, og i boken *The Aftelives of Animals* redigert, av Alberti, vektlegges dyrenes sosiale liv som ting.¹²⁰ Boken undersøker dyrenes postmortem, forholdet mellom mennesker og ting og forholdet tingene imellom. Dyrenes biografi som gjenstander startes med døden. Med deres biologiske død markeres begynnelsen av livet som eksemplar, som objekt.¹²¹ Det skjer en transformasjon der dyret går inn i en annen fase av sin eksistens. Av oss som betrakter disse gjenstandene kan de oppfattes som ”ekte” dyr, mer ”ekte” enn for eksempel dyrets skjelett eller organer. Biologisk sett er ikke skinnet *mer* dyr enn den innvendige beinstruktur, men vi lar oss overbevise av overflatens utseende. En slags morfologisk overbevisning. Vi gjenkjenner gjennom ytre egenskaper som størrelse, form, farge og tekstur. De preparerte dyrene tilfredsstiller alle disse kravene og som betraktere lar vi oss overbevise tross deres interne mangler.

Utstillingens besøkende, i hvert fall de aller fleste,¹²² vet at dyrene de betrakter er døde. Det er likevel de færreste som vet hvordan en taksidermist arbeider og hva som kreves før dyrene kan plasseres inn i de gitte landskapene slik at de gir mening. For å kunne forme dyrets hud, må det først gjennom en rekke prosesser hvorav den første naturligvis, og ironisk nok, er dyrets død. Om disse gjenstandene sier Alberti at de må gjennom både fysiske og innholdsmessige prosesser.¹²³ Museumsobjekter må gjennom *fysiske* prosesser for å forhindre at de forfaller. Dette innebærer alt fra innsamling og frakt til konservering og vedvarende

¹¹⁹ Samuel J.M.M Alberti, *The Aftelives of Animals: A Museum Menagerie*, (London: University Press of Virginia, 2011), 1.

¹²⁰ Alberti, *The Aftelives of Animals*, 3.

¹²¹ Alberti, *The Aftelives of Animals*, 6.

¹²² I enkelte av omvisningene jeg har vært med på, har jeg blitt klar over at små barn har vanskeligheter med å forstå at det de ser på ikke er levende dyr. I en av omvisningene hadde vi gått gjennom over halve utstillingen før en jente på ca 6 år forsto at dyrene ikke var levende.

¹²³ Samuel J. M. M. Alberti, *Nature and Culture: Objects, Disciplines and the Manchester Museum*, (Manchester: Manchester University Press. 2009), 123.

vedlikehold. Ankommet museumsinstitusjonen, blir objektene deretter utsatt for en rekke *tekstlige* prosesser for å ordne dem. Gjenstandene, enten det er bergarter, insekter eller et hvalskjelett, ordnes og systematiseres. De kurteres og settes inn i en sammenheng der de gis mening innenfor et gitt system, gjennom tekstlige og numeriske beskrivelser. I de *romlige* prosessene sørges det for at gjenstandene plasseres og oppbevares, disponeres og stilles ut. Museets utstillingsstrategier og visningsprinsipper inngår i de romlige prosessene. Hvilke verktøy som brukes for å utføre de ulike leddene i alle prosessene samt hvem som utfører dem, varierer fra sted til sted og det gitte tidspunktet. Et fellestrekk for alle prosessene er at de alle er utviklet for å gjøre gjenstander forståelige. Når de preparerte dyrene i Den norske salen er plassert inn i habitater er dette også en handling som skal gjøre gjenstandene, altså dyrene, mer forståelige for publikum.

Andre som også har teoretisert tredimensjonale fremstillinger av dyr er Michael Rossi som har skrevet om produksjonen av vitenskapelige dyremodeller til zoologiske utstillinger og Rachel Poliquin som fortolkninger utstoppede dyr gjennom narrative lesninger. Om taksidermiens komplekse praksis sier Rachel Poliquin, "Taxidermy is both a material and metaphorical practice: it is not just the animal which is on display but attitudes – whether individual or collective – towards pieces of nature." Poliquin arbeider med taksidermi på flere måter, både teoretisk og praktisk gjennom utstillingsarbeid. I artikkelen *The Matter and Meaning of Museum Taxidermy* fokuserer hun på forholdet mellom taksidermiens materialitet og narrativer. Hun utforsker hvordan vi manipulerer og omformer dyr, og hvordan disse gjenstandene snakker til oss.¹²⁴ Poliquin mener taksidermi ikke kan oppfattes som stumme objekter og hun tegner opp flere innfallsvinkler for lesningen av dem.

Med disse problemstillingene som bakgrunnsteppe vil jeg beskrive og analysere dyrene som er utstilt i Den norske salen. Jeg betrakter dyrene som naturvitenskapelige objekter skapt gjennom ulike prosesser, materier, meninger og verdier. I utstillingen, og i naturen for øvrig, er de færreste dyr pattedyr. Selv om de mest i øyenfallende dyrene i Den norske salen er de større pattedyrene, er mindre gnagere, fugl, insekter, fisk, amfibier og reptiler også med i utstillingen. I habitatdioramaene, der økologiske systemer er forsøkt visualisert og forklart, er de mindre dyrene av like stor interesse som de større.

¹²⁴ Rachel Poliquin, "The Matter and Meaning of Museum Taxidermy", s 123-134 i *Museum and Society*, Juli 2008 vol 6 nr 2, 125.

Å bevege hud: dekonstruksjon og konstruksjon av dyr

Taksidermi betyr å bevege hud.¹²⁵ Selv om begrepet er relativt nytt og gjerne knyttes til den dermoplastiske metode, er praksisen der mennesker lager skulpturer av andre dyr flere hundre år gammel. Det er en kreativ prosess som krever kunnskap fra flere forskjellige områder; god materialforståelse, zoologiske kunnskaper og kunstneriske ferdigheter. Å preparere dyr innebærer å gi form til noe som allerede har levd. For en taksidermist finnes det i utgangspunktet et mål for hvordan den endelige skulpturen skal se ut. Det skal se livaktig ut, som om det kan puste, spise, vokse og bevege seg. Preparantens valg av dyrets positur er derfor svært stort. Dyret kan stå i en aktiv angrepspositur eller være i en tilsynelatende dyp søvn. Valgene er mange, men målet er det samme: å skape en troverdig imitasjon av et levende dyr. I tillegg til den kreative prosessen, kreves det kunnskap om dyrenes anatomi, oppførsel og levesett. Zoologi er læren om dyr og utgjør dermed et svært stort område innen biologien. For en preparant er kunnskap om dyrene avgjørende for å lage et vellykket preparat. I et naturhistorisk museum brukes zoologiske preparater både til forskning og utstilling. Flesteparten av eksemplarene i et museum ligger i magasinene. Kun en liten del vises frem i publikumsutstillingene.



Lennart Blomberg var preparant ved Zoologisk museum da Den norske salen ble bygget. På den tiden fantes det ingen skole hvor man kunne utdanne seg til å bli taksidermist. Blomberg ble selvlært om uttalte til Aftenposten at man aldri ble ferdigutdannet som preparant. ”Det er alltid noe nytt å lære og stadig blir en preparant stilt ovenfor nye oppgaver som han må finne en løsning på”. Blomberg forklarer videre at ”Forresten er ikke preparant-virkomheten bare å sprette opp dyr. Yrket er meget allsidig og man får bruk for mange ferdigheter, som for eksempel å sy skinn eller bygge opp en ”mannequin”, dvs. et skjelett for et større dyr og mye,

¹²⁵ P.A. Morris, *A History of Taxidermy: Art, Science and Bad Taste*, (Ascot: MPM Publishing, 2010), 3.



mye mer”.¹²⁶ Blomberg deltok også på vitenskapelige ekspedisjoner hvor han tok for seg fugler og annet som vitenskapsmennene ønsket å preparere for senere bruk.¹²⁷

I utstillingens landskapsscener fra hav- og kystområder er det naturlig nok mye fugl og fisk. Fiskene i utstillingen er plastmodeller, behandlet

og malt for å imiter fiskenes ulike former og farger. Fuglene i landskapene er monterte fugleskinn. Et innblikk inn i dioramaene, for eksempel i det store fuglefjellet i utstillingens begynnelse, avslører noen av preparerings- og kurateringsteknikkene. Det er over 100 fugler i fuglefjellet; der iblant lundefugl, alke, lomvi, og gråmåke. Fuglenes tilsynelatende tilfeldige plasseringen i landskapet er snarere resultat av en nøye gjennomtenkt illustrasjon av den spesifikke artens levemåte. Alle dyrene har etiketter festet til kroppen. Etikettene sikrer at preparatet kan gjenfinnes i katalogene og garanterer det en plass i det museale systemet. Sjøfuglene i fuglefjelldioramaet er *festet* til landskapet. De er limt på steinene (som er laget av isopor), spikret fast i tresokler, hengt i fiskesnører osv. Alt dette kamuflert for publikums synsvinkel. At dyrene har øyne av glass, sting i skinnet og skumplast istedenfor organer er ikke synlig fra publikums ståsted foran dioramaenes glassflate. De pels- og fjærkledd skapningene er nøye satt sammen slik at de skal virke uberørt av menneskehender.

I et høyt og smalt diorama i første halvdel av utstillingen i Den norske salen er en grønn og solfylt sommerscene. I en trestamme klatrer et ekorn, forskjellige insekter svermer rundt mellom trærne. Ekornet holder klørne tett inntil trestammen og bruker halen, dens viktigste balanseorgan, for å støtte seg. Disse gnagerne har rødlig sommerpels som er grå i vinterhalvåret. I tråd med de sommerlige omgivelsene, har ekornet i dioramaet i Den norske salen rødlig pels. Ingen av hjelpemidlene som ble brukt under prepareringen av dette dyret er synlig, men faktum er at ekornet har gjennomgått en omfattende prosess før det kunne festes til trestammen inne i monteret.

¹²⁶ Verdens Gang, ”Han kan bygge opp en ’mannequin’: Preparerer har et allsidig fag”, 05.04.1957.

¹²⁷ Bildet viser Lennart Blomberg som tilpasser skinnet av et kanadisk elghode. Bildet er fotografert på Zoologisk museum mellom 1948 og 1952 og er hentet fra billed databasen til Museum for universitets- og vitenskapshistorie, Universitetet i Oslo. <http://www.muv.uio.no/fotobase/> (26.05.2012).

Den amerikanske journalisten Melissa Milgrom har i boken *Still Life: Adventures in Taxidermy*, fordypet seg i taksidermiens teknikker og sosiale fagmiljøer. Som en del av den omfattende undersøkelsen av feltet, preparerte hun sitt eget dyr, et ekorn med rød pels slik som det i Den norske salen.¹²⁸ Under veiledning fra en fagkyndig, en veteran i faget, gikk Milgrom gjennom hele prepareringsprosessen. Ekornet fikk sin opprinnelige form tilbake, i hvert fall så godt det lot seg gjøre av en nybegynner. Milgrom setter ord på en situasjon som for mange oppleves som svært fremmed, men som for en taksidermist er en vanlig arbeidsdag. Milgroms



ekorn og ekornet i Den norske salen har gjennomgått samme prosessen. Det døde ekornet var Milgroms ”materiale”. Plassert på et avisblad lå den ”klar” for å bli separert, det første steget i prosessen. Ekornet hadde blodige nese og innsunkne øyne. Milgrom ble forklart at hun skulle skjære et snitt fra brystbeinet til anus. Hun skulle flå ekornet. Skinnet ble fjernet ved å forsiktig kutte membranen som holdt skinnet fast til muskler og kjøtt. Hun beskriver hvordan hun utfører det første kuttet, nervøs for å skade dyrets interne organer. Ekorns ribben er tynne og skjøre. Arbeidet krever forsiktighet og nøyaktighet. Når fremsiden var gjort, ble dyret snudd og samme prosessen utført på motsatt side. Milgrom forklarer for leseren følelsen av å bevege det tynne knivbladet nedover langs ekornets ryggrad og hvordan små hår klistrer seg til fingrene hennes mens hun jobbet seg gjennom dyret. Skuldre- og hoftelodd ble deretter separert fra kroppen. Hode og hals, øre, nese, lepper og værhår ble løsnet fra hodeskallen uten å bli skadet. Det samme med området rundt øynene og poter på armer og bein. Til slutt ble halebeinet dratt ut av halen. Resultatet av inngrepet var et ekornskinn på den ene siden og en flådd ekornkropp på den andre.

I en prepareringsprosess må skinnet deretter renses, garves og finskjæres. Et svært tidkrevende og pirkete arbeid. Av skroten lages en avstøpning som det ferdig rensede skinnet skal tres over. Avstøpning lages gjerne i skumplast og må bearbeides, slipes og pusses før skinnet kommer på. Den skal være lik dyrets anatomi, med synlig beinstruktur, muskulatur og sener. Å få skinnet til å passe rundt den modellerte skulpturen er også et krevende arbeid. Etter at modellen er ikledd skinnet kan den etterfylles for å skape mer muskler og fett. Når

¹²⁸ Milgrom, Melissa. *Still Life: Adventures in Taxidermy*, (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2010). 230.

dette arbeidet er utført må skinnet sys igjen. Dette må gjøres slik at stingene ikke blir synlige. Deretter begynner arbeidet som skal gi dyret sin karakter: ansiktsuttrykket skal formes. Kunstige øyne settes på, og øyenbryn og munn- og neseparti manipuleres slik at dyret gis det uttrykket som er ønskelig. Til slutt males partier som har mistet noe av sin opprinnelige farge etter dyrets død.

Dyret er nå transformert, dekonstruert og gjenskapt for å likne sin opprinnelige form. Ekornet i Den norske salen er laget på tilnærmet samme måte som Milgroms ekorn. Utstillingens publikum blir ikke forklart denne prosessen og dyrenes tilblivelse forblir ukjent. Selv om man ser nøye etter, er det vanskelig å få øye på de små stingene som gjemmer seg under pelsen. Det er heller ikke lett å legge merke til at det er brukt lim, kjemikalier, fyllmasse og at snuten virker fuktig kun fordi den er malt med lakk.

Å forstå dyr

Den tekniske forklaringen av taksidermi skildrer *separasjon* som første handlingen. Det foregår en atskillelse av dyrets fysiske deler. For å forme dyrs hud trengs menneskehender og i denne formgivningsprosessen materialiseres ikke bare dyrets legemlige form, men også en opplevelse og forståelse av dyret. I tillegg til godt håndverk og riktige anatomiske proporsjoner er kunstnerisk utførelse en viktig ingrediens, påpeker Per Thorsland, nåværende taksidermist ved Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. ”Skal resultatet bli vellykket, må du ha en idé. Du må være kreativ, ha en god formsans og god fargesans. Det er opplagt at dette er kunst!”¹²⁹ Museets egne taksidermister har altså ingen motforestillinger mot at dyrene i utstillingen kan betraktes som kunstobjekter. Selv om forfattere som Stephen Quinn og hans bok ”Windows on Nature” bruker begrepet kunst som en gjennomgående forklaring av taksidermi og habitatdioramaene for øvrig, er det ikke nødvendigvis den kunstneriske utførelsen bak objektene publikum legger merke til når dyrene er vist frem i et zoologisk museum. Derimot forventes det av publikum at de får forståelse for handlingene i hvert monter. Publikum blir presentert for en rekke dyrenarrativer. Hvilke dyr og hva gjør de? Dette er hovedspørsmålene ved hvert diorama.

¹²⁹ Per Thorsland i artikkelen ”Skulptur med pels”. <http://www.uniforum.uio.no/nyheter/2005/04/skulptur-med-pels.html> 19.05.2012.

I motsetning til Systematisk sal i museets andreetasje, er dyrene i Den norske salen kontekstualisert og plassert inn i et handlingsforløp. Scenene vi ser, indikerer både en fortid, en nåtid og en fremtid. Dyrene i systematikkutstillingen er kun artseksemplarer, men i Den norske salen er de dyr som *gjør noe*. Som oftest søker de næring og det er disse handlingene som plasserer de inn i en større fortelling. Et diorama viser en ferskvannsscene. Ned gjennom vannoverflaten henger et fiskesnøre. Det er en liten mark på kroken. Denne lille detaljen indikerer flere ting. I tillegg til at det er en henvisning til at mennesker og dyr lever i samme miljø, er det også en referanse til et tidsforløp. Det foregår en handling i motivet. Fiskesnøret viser til at det foregår noe også *over* vann. Scenen publikum får se, er kun et utsnitt, både i tid og rom.

Det samme kan sees i andre habitatdioramaer. Beverne i det store beverdioramaet midtveis i utstillingen, er som frosset i tid. Under vann svømmer en bever. Dyret holder labbene tett inntil kroppen som er i en buet form, som om den faktisk befant seg under vann. Alle hårene ligger glatt bakover. Beveren er på vei fra beverhytten til vannkanten der andrefamiliemedlemmer samler mat og byggematerialer. Også de travelt opptatt med hver sine oppgaver. Beveren i full fart opp mot vannoverflaten indikerer ikke bare handling i tid. Den er en representasjon av hvordan bevere generelt fremtrer. Museet har skapt en scene som gir oss et bilde på hvordan vi skal oppleve og forstå bestemte dyr. Beverens levesett er visualisert i et stor habitatdiorama hvor forskjellig dyr utfører forskjellige handlinger slik at vi skal forstå forskjellige aspekter ved dette dyrets levesett. Samtidig er beverne preparert og kan betraktes som skulpturer. Dyrene i Den norske salen kan altså leses og forstås som kunst, som artseksemplarer eller som aktører i et narrativ. Utstillingens agenda flersidig. I tillegg til å drømme oss vekk foran pittoreske landskaper og visuelt tilfredsstillende dyreskulpturer, er det et innhold vi skal forstå som forbigår den estetiske opplevelsen. Biologi, zoologi og ikke minst økologi, utstillingen skal skape forståelse for disse komplekse fagene og begrepene.

Semiotiske dyr

Dyrene i Den norske salen jakter, spiser, lager bolig, pleier seg selv og sin familie. De er montert slik at de tilsynelatende er midt i en handling, en bevegelse som sier noe om deres oppførsel og levesett. Noen av dyrene er likevel laget slik at de ser døde ut. Et eksempel er i et av de første montrene i utstillingen. Til venstre i inngangspartiet, på motsatt side av der det

store tørrakvariet er installert, er det fire små montere. De viser sjøfuglers spise- og hekkevaner og fungerer som introduksjon til det store fuglefjellet noe lenger inn i utstillingssalen. I det ene monteret er en lundefugl i ferd med å mate sine unger. Lundefuglens nebb er fullt av småfisk. De små sølvfargede fiskene er ”døde”, i ferd med å bli fortært av ”levende” lundefugler.

Videre inn i utstillingen finnes flere liknende eksempler. Dyrene er både ”levende” og ”døde”. De jeger og blir jaget, de dreper og blir drept, de spiser og blir spist. Akkurat slik det foregår i det virkelige livet, rett utenfor museets vegger. I et av montrene i den andre halvdel av utstillingen, er en scene som viser en hubrofamilie. Den ene fuglen har en mus i nebbet. Musen er død og kroppen henger som et stykke kjøtt (noe som den for så vidt også er for den sultne hubrofamilien). Noe lenger opp i utstillingen, der skogsområdene er byttet ut med høye fjell og brede vidder, er dioramaet med en jerv, en ravn og en fjellrev plassert i det snøkledte fjellandskapet. Mellom dem ligger reinsdyrkadaveret. Som nevnt tidligere er ikke reinsdyrhodet avbildet i monterets plansje. Det er de tre ”levende” dyrene man skal lære om. Veggplansjene er med på å rette blikket til betrakteren mot det som utstillingen ønsker å formidle. Plansjene fungerer som pekere mot de dyrene som skal få mest oppmerksomhet i hvert diorama. Disse viser også hvem som skal oppfattes som levende og hvem som døde.



I et semiotisk perspektiv kan dyrene både forstås som materialisering av bestemte dyr og av bestemte ideer. Dyrene i utstillingen representerer sin art slik den kan ses i sitt naturlige habitat, utenfor museumsveggene. Ikke bare dyrene inne på museet, men alle de dyr som befinner seg (levende) i (ekte) landskap. Habitatdioramaene er fysiske indikasjoner på et system vi kaller det økologiske system. Vi som betrakter disse dyrene opplever de som levende dyr, i hvert fall levende eksempler. Det samme gjelder de dyrene i utstillingen som

ikke er laget av dyrs kroppsdeler eller annet organisk materiale. Fiskene i Den norske salen er støpt i plast. De skal også representere hele sin art, samtidig som de er *ett* dyr satt inn i et bestemt narrativ.

Det er både utsnitt av en fysisk virkelighet og deler av abstrakte vitenskapelige systemer som er gjenskapt i narrativene. Dyrene kommuniserer og hensikten er å produsere mening. De er performative og formidler både om seg selv og de meninger og opplysninger som knyttet til dem. Satt inn i en museologisk sammenheng, er hele utstillingen i Den norske salen deler av en større diskurs. Mieke Bal analyserer utstillinger som diskurser, ofte med vekt på utstillingenes og gjenstandenes semiotiske struktur. Hun snakker om ”gestures of exposing”, gestus (handling, prosess) som ber betrakteren *se*. Dette ”se”, som det å vise frem noe innebærer, impliserer ”se, det er slik det er”. Det er en handling som impliserer sannhet. Autoriteten og sannhetsaspektet kommer fra de som viser frem, som for publikum er museet i vid forstand.¹³⁰ Handlingene, som finner sted i en museumsutstilling, altså det at noe blir vist frem, skaper forbindelser mellom objekter og påstander om objekter. Bal anvender semiotikk for å avdekke disse forbindelsene. Dyrene i Den norske salen knytter materialitet til kunnskap. Således kan modellene av norsk fauna betraktes som re-presentasjon. De er presentasjoner av foreliggende arbeid og vitenskapelig forskning på dyr. Gjennom dyrene får publikum innblikk i hva vi vet om livet i naturen. Uten forskningen til grunn, ville montrene vist scener med utgangspunkt i fantasien. Betrakteren som ser på montrene vet at det som vises inne i dioramaet ikke er virkelig natur, men den faktuelle tilknytningen gjør at scenen likevel viser en virkelighet. I hvert fall en representasjon av virkeligheten som vi tror på.

En utstilling, og i dette tilfellet en zoologisk utstilling, beror på en sammenheng mellom objekter og epistemologi. Så, hva er da objektene i utstillingen tegn for? Er de tegn for menneskelige representasjoner av dyr og natur, for naturvitenskapelig fakta eller for noe annet? Den faglige tyngden som ligger til grunn for utformingen av utstillingen, tar utgangspunkt i museets, universitetets, nasjonal og internasjonal kunnskap innen zoologi. Utstillingen er en del av museets formidlingsavdeling og hvor og hvordan dyr lever er selve bakgrunnsteppet. I et semiotisk perspektiv blir fiskene i det store tørrakvariet, sjøfuglene ved fuglefjellet, beverne rundt beverhytten og hele hubrofamilien tegn for den kunnskapen de representerer. De er likevel noe mer enn referenter fordi de er preparater, levninger etter de dyrene som utstillingen faktisk ønsker å fortelle om. Satt inn i dioramakonstruksjonene er

¹³⁰ Bal, *Double Exposures*, 2.

dyrene plassert i tiltenkte handlinger. Utstillingsteknologien som er brukt skal imitere dyr som handler i tid og rom.

Dyrenarrativer

I habitatdioramaene plasseres dyrene inn i visuelle narrative fremstillinger. For å skape klarhet i forholdet mellom taksidermiens materialitet og mangtydighet, beskriver Poliquin ulike narrative tilnærmingsmåter til å forstå taksidermi. Det *deskriptive* narrativ¹³¹ er én av fire slike lesninger. Taksidermiens mimetiske egenskaper samt etikettering og artens plassering i det øvrige klassifiseringssystem er en del av hvert eneste dyr i utstillingen i Den norske salen. Betraktet som et deskriptivt narrativ overgås det spesifikke dyrets særegenhet og personlige biografi av objektet som et artseksemplar. Det vesentlige ved denne lesningen er at idet publikum betrakter dyret, er det dyret som representasjon for sin art og artens karakteristikk som er innholdet. Det individuelle dyret generaliseres og det preparerte dyret på utstilling betraktes nærmest konseptuelt. Det deskriptive narrativet forteller om dyrets plassering i museet og biologiens systematikk. Sosiale og kulturelle relasjoner til objektene tilsidesettes til fordel for klassifikasjon og dyret som en vitenskapelig faktum. Poliquin presiserer at et deskriptivt narrativ pendler mellom å lese dyret som en fysisk tilstedeværelse og en tingliggjøring for et abstrakt, teoretisk system. Selv om fiskene og de flere av de andre marine dyrene i Den norske salen ikke er taksidermi, kan de likevel plasseres innenfor denne lesningen. De er representasjoner av dyr i utstillingssammenheng og deler samme meningsinnhold som de preparerte dyrene i pels- og fjærdrakt. Systemet som kontekstualiserer dyrene som indikasjoner på biologiens systematikk, fratar dyret sin individualitet. Deres egenart faller i skyggen av deres representasjon for en art.

Poliquin gjør det klart at to eller flere narrativer kan kombineres i lesningen av samme motiv eller dyr. Geirfugldioramaet, som befinner seg på motstående side fra fuglefjellet i utstillingens begynnelse, kan fungere som eksempel på hvordan flere narrativer preger et og samme dyr. Innledningsvis i denne teksten ble det gjort rede for hvordan geirfuglen ble uttrykket og hvordan dens verdi som museumsobjekt steg. I tillegg til å vise geirfuglens leveområder, er dette monteret også et diorama som illustrerer en historisk hendelse som sier noe om tidligere forhold. Det forteller om noe som har eksistert, men som på grunn av

¹³¹ Poliquin, *The Matter and Meaning of Museum Taxidermy*, 128.

menneskers aktivitet ikke lenger forekommer. Veggteksten ved siden av dioramaet forklarer hendelsesforløpet og har en tydelig agenda som miljøvernformidler. En slik lesning av utstilte dyr beskriver Poliquin som *advarende* narrativ. En advarende lesning omformer dyr til symboler for en tilstand. Dyr kan betraktes som tegn for noe annet enn dyr, noe denne type lesning åpner opp for. Tilstander om forfall, utryddelse, miljøproblemer og destruksjon, det advarende narrativ omhandler vår relasjon til natur og dyr. Geirfuglen er en utryddet art og utryddede arter får oss til å reflektere over vår aktivitet i naturen, uavhengig om utryddelsen er menneskeskapt eller ikke. Taksidermi kan analyseres som spor, spor etter mennesker og vår virksomhet i miljøet. I disse tilfellene er ikke dyrets fysiske kvaliteter vesentlig. Taksidermi generaliseres til natur og reflekterer naturens uvurderlighet for mennesket. Som det også gjøres klart i veggplansjen er geirfuglen ikke laget av et geirfuglskinn. Dyrets fysiske kvaliteter er altså forsøkt rekonstruert, men det er hva denne arten ble utsatt for som er det mest vesentlige med dette monteret.

Noe av det som skiller monterte dyr fra andre museumsobjekter er deres fortid. Alle fuglene og alle pattedyrene har en gang i tiden vært levende dyr som fritt har beveget seg i terrenget. Kunnskap om dyrenes liv *før* de ble utstillingsobjekter gir dyrene en ny dimensjon. De preparerte dyrenes *biografi* beskrives av Poliquin som én av tilnærmingmåtene til taksidermi. Gjenstandsbiografier er vanlig innenfor studiet av materiell kultur. Gjenstandsbiografier for dyr starter med at dyret blir tingliggjort. Innsamling, kuratering, preparering, utstilling og videre fortolkninger bidrar til objektenes biografi. En betydningsfull side ved gjenstandenens liv, er involverte personer. Hvem samlet, hvem behandlet og hvem er ansvarlige for hvordan objektet ble fortolket og presentert? Gjenstanden, eller dyrenes, forhold til andre objekter er også vesentlig i en biografisk lesning av dyrenes narrativ.

Den siste av Poliquins fire lesninger, er *erfaringsbasert*. Narrativet oppstår i møtet mellom objekt og betrakter. Denne opplevelserelevante lesningen forholder seg ikke til dyrets tekstlige kvaliteter, men til situasjonen i publikumsutstillinger der besøkende betrakter taksidermi mens de beveger seg i tid og rom. Denne siste av de narrative lesninger av taksidermi inkluderer besøkeren som en aktør i utstillingen. Tidligere i oppgaven har jeg trukket frem Bals sammenlikning av utstillinger med andre visuelle medier som film og teater. Hun ser på utstillingsmediet og andre mediers narratologiske struktur og legger vekt på utstillings fortelleregenskaper der meningsproduksjon oppstår i møtet med publikum. De utstilte objektene er avhengig av publikum for at deres mening skal bli komplett. I Den norske salen er besøkendes egne erfaringer, personlige synspunkter og kunnskap relevant.

Taksidermi lar seg forme av våre oppfatninger. De er ikke konstante objekter. Deres mening lar seg påvirke, avhengig av hvem som ser.

Hvis man går i utstillingen i Den norske salen med andre mennesker vil man ofte kunne høre setninger som ”Husker du da vi så en rev ved hytta?” ”Onkel skjøt en hjort en gang.”, ”Visste du at gaupen er Europas største kattedyr, ”Pinnsvinet ligger i dvale hele vinteren slik som bjørnen.” osv. Publikum knytter motivene de ser til egne erfaringer. De forteller hverandre hva de allerede vet og gjør hverandre oppmerksomme på noe i landskapet de ønsker at de andre skal legge merke til. ”Ser du huggormen i gresset?” eller ”Se så mange sommerfugler”. I mange tilfeller relaterer publikum dyrene til kulturelle forestillinger. Dyrene får ikke sine historier før de møter betrakterens øyne. Vår kunnskap og fantasi utvider motivene.

I noen av habitatdioramaene er det blikkontakt dyrene imellom og vi som betraktere ser på noen som ser på hverandre. Blikkontakten dyrene imellom forsterker publikums inntrykk av at det foregår en handling inne i hvert monter. På en skigard i et diorama med en rødrev og flere fugler og insekter, ser to av fuglene ned mot reven og reven ser tilbake på de to fuglene. Kontakten mellom de tre dyrene skaper spenning i motivet. Dyrene er midt i en handling som knytter dem sammen. I et annet diorama med en brunbjørn, er en lavskrike som sitter på en grein. Bjørnen står i oppreist stilling og ser på fuglen. Fuglen ser tilbake på den store bjørnen og det er en klar kontakt mellom de to. Vi som betraktere blir vitne til dette ”øyeblikket” der de to dyrene møtes. På grunn av at dyrene er satt inn i tydelige hendelser, krever det ikke mye av publikum for å forlenge de tiltenkte handlingene.



Avsluttende diskusjon: Politiske dyr i demokratiske dioramaer

Disse fire lesningene, deskriptiv, advarende, biografisk og erfaringsbasert, kan relateres til den semiotiske innfallsvinkelen til dyrene i utstillingen som jeg har presentert ved å bruke Mieke Bals teori omkring objekter og påstander om objekter i utstillingssammenheng. Habitatdioramaene kan betraktes som spesifikke landskapsskildringer der dyrene er utøvende rollekarakterer i en iscenesettelse av et spill. Men dersom betrakteren beveger blikket over på informasjonen om dioramaet, veggplansjen med artsinformasjon, blir det tydelig at deres representasjon overgår deres egen fysiske tilstedeværelse. Taksidermi kan betraktes som både materialitet og abstraksjon. De fire lesningene åpner opp for ulike måter å studere dyr på, selv etter at de er døde. De fire narrative kan gli over i hverandre og nye kombinasjoner og forståelsesrammer for musealisert taksidermi kommer til syne. Kontekstualisert i en museumsinstitusjon har de preparerte dyrene en spesifikk hensikt. De skal skape forståelse og fungere som kilde til kunnskap for ansatte og besøkende. Måten dette gjøres på er forskjellig fra sted til sted og kan endre seg over tid. Dyrenes preparerte form er kanskje konstant, men meningsinnholdet endrer seg. I motsetning til tidligere zoologiske utstillinger, der dyrene nærmest sto som på geledd ved siden av hverandre, er de her frigjort fra strenge positurer og mangel på handling. Dyrene er plassert i tid og rom, i hvert fall i en fiktiv tid i et rekonstruert rom.

Det som karakteriserer dyrefremstillingene i Den norske salen er nettopp det at de er plassert i terreng. Utstillingsteknologien som er brukt, viser mer enn bare dyrene, den illustrerer dyrs tilværelse i landskap. På grunn av at det er svært lite tekstlig informasjon om verken dyr eller landskap i utstillingen, er det ofte dyrenes tiltenkte handlinger publikum legger vekt på i utstillingen. I møtet mellom visuelle beretninger og mennesker kan betrakteren assosiere fritt dersom ingen konkret informasjon om handlinger er gitt. Til eksempel pakker Haraway opp politiske og kjønnsrelaterte meninger i Akeleys taksidermi i African Hall of Mammals. Hun utfordrer Akeleys påstand om at dioramaene kun er kikkehull inn i naturlige landskap, en sann fremstilling av naturhistorie.¹³² Hun drøfter også dyrene som objektive fremstillinger av dyr og mener de er med i et kulturelt/politisk/kjønnnet uttrykk.

Dyrene i den afrikanske pattedyrsalen og Den norske salen presenteres som handlende dyr, plassert i landskaper. De to utstillingene er likevel svært ulike. Én av hovedforskjellene, slik jeg ser det, er at den afrikanske pattedyrsalen viser nettopp bare det, afrikanske pattedyr.

¹³² Alberti, "Constructing Nature Behind Glass", 80.

Forskjellen er ikke at dyrene er afrikanske og at de i Den norske salen er norske, men at i de amerikanske dioramaene fokuserer hvert monter rundt én spesifikk dyreart. Miljøet rundt fungerer først og fremst som kulisser for dyrene. I den afrikanske pattedyrsalen er det få dyr i hver scene og selv om landskapet er laget med tanke på å vise hvor og hvordan dyrene lever, er det i første rekke dyrene publikum fokuserer på. I den amerikanske utstillingen har hvert diorama et navn og dette navnet gjenspeiler det dyret som befinner seg i terrenget. I Den norske salen, selv om det er en zoologisk utstilling, er det i stor grad habitatene, de rekonstruerte landskapene, som er det overordnede temaet i hvert monter. Ikke landskapet i seg selv, men hvilke dyr som lever i det og hvordan disse artene agerer i forhold til miljøet og ikke minst i forhold til hverandre. Dyrene i Den norske salen er ikke bare pattedyr slik som i den afrikanske salen. Der er også amfibier, fisker, fugler og ikke minst insekter. Omgivelsene dyrene er plassert inn i er heller ikke kulisser. Dyrene forholder seg til miljøet og omvendt. De små dyrene kan ikke avskrives som en del av de større dyrenes omgivelser. Insekter, muslinger, krabber og snegler er merket og forklart i veggplanskene. Både store og små dyr skal studeres og læres om og dette er grunnen til at enkelte montere, bla. a. dioramaet med honningbier, utelukkende er viet til mindre dyr.

Haraways metode for å avdekke og reflektere over politiske, sosiale og kjønnsrelaterte mønstre i utstillingen gir andre funn når det gjelder Den norske salen enn den afrikanske pattedyrsalen. For der Haraway ser hovedaktører i dioramaet, oftest av dominerende hannkjønn, består motivene i Den norske salen av en rekke biroller. Der Haraway ser refleksjoner av et patriarkalsk samfunn, ser jeg i Den norske salen en svært demokratisk utstilling. Dyrene i de norske dioramaene viser få dominerende hanner og få historier om jegernes erobringer. Dioramaene reflekterer ikke en hierarkisk forståelse av dyreriket med de store pattedyrene på toppen, men viser hvordan alle arter har en spesiell plass i det økologiske systemet. Det er en balansert fremstilling av ulike arters liv i landskap. Haraway er ikke alene om å påpeke naturhistoriske utstillings ubalanserte kjønnsfremstilling. Rebecca Machin går i dybden av Manchester Museums zoologiske utstilling¹³³ og studerer hvordan både historiske og samtidige praksiser ved museet resulterer i feilrepresentasjoner av dyreliv.¹³⁴ Machin ser på fremstilling gjennom plassering, positurer, tekstmateriell, antall hunner i forhold til hanner

¹³³ Denne utstillingen er nå demontert.

¹³⁴ Rebecca Machin, "Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum" i *Museum and Society* Mars 2008, Volume 6 nr 1. 63.

og lignende. Hennes funn bekrefter antagelsene om at hunneksempelaret oppfattes som mindre representativt for en art i utstillingssammenheng.¹³⁵

Sally Kohlstedt har også sett på fremstillinger av dyr i naturhistoriske utstillinger og illustrasjoner. I likhet med Haraway og Machin har hun funnet et bestemt visuelt vokabular.¹³⁶ William Hornaday er i likhet med Akeley en av historiens mest kjente taksidermister. Kohlstedt har bl.a. sett på hans kjente orangutanggruppe. Hun ser et imperialistisk narrativ. Hornadays taksidermi og andre naturhistoriske fremstillinger fra samme tidsperiode, viser fysiske ferdigheter, suverenitet og intellektuell ekspertise. Hornaday, Akeley og deres samtidige skapte kjønnsidentiteter, sier Kohlstedt.¹³⁷ Gjennom å knytte hanndyr til aktive, ofte aggressive positurer og hunndyr til mer passive stillinger, argumenterer Kohlstedt for at zoologiske utstillinger og naturhistoriske illustrasjoner i bøker og tidsskrifter bidro til å forme ideer i den offentlige debatten omkring maskulinitet hos de som bedrev jakt, preparering og utstillinger av dyreriket. Intellektuelle ferdigheter og fysisk styrke ble knyttet til ett kjønn, altså hannkjønn.

Med samme blick på Den norske salen, er det mulig å se at utstillingen av dyr skiller seg fra de tidlige naturhistoriske fremstillingene. Den norske salen bryter med det visuelle vokabularet beskrevet av Haraway, Kohlstedt og Machin. Det er ingen referanser til dyrenes styrke eller jegerens mot i felling av dyr. Forestillingene som det derimot kan refereres til, kommer fra fortellertradisjoner og andre folkløriske narrativ. Konkret kan dette eksemplifiseres ved å se på en av de få tekstene i utstillingen. I teksten til monteret om dyr i boligstrøk, beskrives blant andre rev, grevling, stokkand og gråspurv. Om rever står det: ”Reven har nok de fleste sett luske over gater og veier ved nattetid”. Grevlingen beskrives slik: ”Grevlingen, som roter i søppelhaugen, er alteter”. Stokkanden har i sin beskrivelse fått tilnavnet ”andemor” og om gråspurven står det at ”De kan vise stor oppfinnsomhet i redeplassering”. At reven lusker, grevlingen roter, hunnender er omsorgsfulle og småfugler er oppfinnsomme, er egenskaper og beskrivelser vi finner i folkeeventyrene. Dyrene i habitatdioramaene bryter således ikke med konvensjonelle norske fremstillinger av den norske fauna, som vi har blitt vandt til gjennom folkeeventyr, billedkunst og zoologisk litteratur og illustrasjoner. Det er få motiv som utfordrer fremstillingsmåten vi er vandt til å se

¹³⁵ Machin, “Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum”, 59.

¹³⁶ Sally Kohlstedt, “Nature by Design: Masculinity and Animal Display in Nineteenth-Century America”, i Ann B. Shteir, Bernard V. Lightman. *Figuring it out : science, gender, and visual culture*, (Hanover, N.H. University Press of New England, 2006), 110.

¹³⁷ Kohlstedt, “Nature by Design: Masculinity and Animal Display in Nineteenth-Century America”, 110.

disse dyrene på. Dyrene i Den norske salen er ikke bare typisk for Norge. De samme artene finnes også i resten av Europa. Faunaen er fornorsket ved å gi den et nasjonalt rammeverk, Den norske salen. I tillegg er det tydelige norske kulturlandskap i bakgrunnen med bebyggelse som gjenspeiler norske byggetradisjoner.

Kap. 7: Naturens bakside: landskapene i Den norske salen

Men det var intet spor å se av liv, bare et fordektig far etter en rev, som iherdig hadde fulgt veien og krysset den flere ganger.¹³⁸

I Den norske salen ser betrakteren mer enn bare dyrene. Landskap og terreng er også viktig. I dette siste analysekapittelet vil jeg ta for meg landskapskonstruksjonene og dyrenes omgivelser inne i montrene. Tre nøkkelbegreper er natur, transformasjon og museumsrommet. I første del vil jeg se på hva naturen i habitatdioramaene er laget av. Hvilke materialer er brukt for å rekonstruere planter og steiner, og hvordan er de satt sammen for å skape scener? Jeg vil også beskrive hvordan bakgrunnsbilder er produsert. Når landskapskonstruksjonene er forklart vil jeg fortolke disse. De ferdigstilte scenene viser habitater, men hva finnes i landskapene? Er det en uberørt natur, fri for menneskelig aktivitet og påvirkning, eller er dyr og menneskers sameksistens en integrert del av det fremstilte miljøet? Hva innebærer begrepet landskap og hvilke bilder fra natur i Norge er gjenskapt? Jeg vil analysere landskapskonstruksjonene og finne ut hva de kan si om natursyn, om den norske fauna, om politikk og om andre verdier og meninger til de som produserte utstillingen.

Den zoologiske utstillingen i Den norske salen analyserer som et kulturuttrykk og for å kunne gjøre dette bruker jeg flere ulike teoretiske innfallsvinkler til naturhistoriske utstillinger. Sentralt står igjen Donna Haraway og i tillegg, vil jeg trekke frem den svenske etnologen Anna Samuelsson som bl.a. har tatt for seg utstillingen Natur i Sverige i Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm. Samuelsson studerer konstruksjoner av ”virkelighet” i visuelle og tekstlige fremstillinger i utstillingen Natur i Sverige. Hun tar for seg utstillingens innhold og struktur, og leter etter konvensjonelle tegn for menneskelig kultur. Slike tegn finner hun svært få av.

Både Haraway og Samuelsson trer gjennom glasset som skiller naturen fra betrakteren. De dykker inn i dioramaene og beveger seg rundt i det rekonstruerte landskapet. Når dioramaets innhold er analysert og de trer ut av monteret igjen, er det med ulike konklusjoner.

¹³⁸ Hans Aanerud, *En Vinternatt og andre Fortællinger*, (København: Gyldendalske Boghandel, 1896).

For mens Samuelsson ser etter direkte tegn som henviser til menneskelig aktivitet i landskapet, betrakter Haraway habitatdioramaene i det naturhistoriske museet som en eneste stor refleksjon over kulturelle praksiser i vårt vestlige samfunn. Før jeg beskriver materialene i konstruksjonene av terreng, og deretter går inn i Den norske salen med Haraway og Samuelssons blikk, vil jeg komme med en kort redegjørelse av begrepet landskap og spesielt begrepet kulturlandskap. Dette gjøres med utgangspunkt i etnologen Arne Lie Christensens begrepsdiskusjon.

Begrepet landskap

I den deskriptive gjennomgangen av Den norske salen kommer det frem at landskapene i habitatdioramaene, særlig i utstillingens første halvdel, er bebodd av både dyr og mennesker. Landskap behandlet av mennesker er en landskapstype som kan betegnes som kulturlandskap. Dette begrepet ble heftig debattert på 1980-tallet. Arne Lie Christensens diskusjon omkring det norske landskapet illustrerer hvorfor begrepet *kulturlandskap* er en problematisk betegnelse. I boken "Det norske landskapet" tar han for seg omgivelser og studerer hvordan synet på landskaper har endret seg i Norge, fra eldre vikingtid til moderne samtid. Etter en lengre begrepsdiskusjon, definerer Christensen kulturlandskap som et miljø preget av mennesker. Dette er uavhengig av inngrepenes positive eller negative natur. Denne forståelsen fører videre til nok et definisjonsspørsmål. Hva vil det si at et landskap er preget? Hvor lang tilbake i tid og hvor synlige må påvirkningene være? Landskaper er i kontinuerlig utvikling og denne prosessen kan enten være påbegynt av mennesker, påvirket underveis eller ikke blitt fysisk behandlet i det hele tatt. Mens man tidligere brukte betegnelsen på landskap som tydelig var kultivert, dyrket, nyformet av mennesker ble det utvidet til å gjelde alle landskap som på en eller annen måte var berørt av sivilisasjonen endringer på grunn av forurensning. Hele kloden er ut fra dette i dag et kulturlandskap.

Et menneskelig upåvirket landskap kan likevel være et kulturlandskap hvis vi utvider begrepets innhold, påpeker Christensen. I det norske landskapet, og i andre landskaper for øvrig, kan områder, utsikter eller konkrete steder ha så stor betydning for enkeltpersoner eller større grupper at det likevel inngår i kulturlandskapsforståelsen. Christensen trekker frem

flere eksempler, hvorav Stalheim er et av dem.¹³⁹ Kulturlandskapsbegrepet blir altomfattende og mister dermed sitt formål som begrep. Med dette som bakgrunn holder Christensen seg til begrepet i dens tidligst forklarte betydning, altså et landskap som rent fysisk er preget av menneskelig virksomhet. I utstillingen i Den norske salen er det flere landskapstyper som både har synlige og usynlige spor etter vår tilstedeværelse og kulturelle praksiser. Pløyd, inngjerdet, bebodd, eller tatt i bruk på andre måter, menneskelig aktivitet kan synliggjøres på ulikt vis. Landskaper er i kontinuerlig prosess. Landområder, vegetasjon og dyrearter er en del av utviklingen. Kort forklart kan økologi forstås som læren om interaksjonene mellom organismer og miljøet. Begrepet miljø innebærer alt fra faktorer som temperatur, lysmengde og næringsstoffer, til menneskeskapte miljøfaktorer som jakt, hogst og gjødsling.¹⁴⁰ Zoologisk museum har konstruert landskapsscener som synliggjør økologiske prosesser. Den norske salen gjengir ikke, kanskje med unntak av fuglefjellet på Røst, konkrete kjente landskapsformasjoner, men dioramaene spiller på landskapssjangere. Hvilke virkemidler tok biologene i bruk i 1970-årene for å anskueliggjøre dyrelivet i en økologisk kontekst? I denne utstillingsanalysen vil jeg vise hvilke landskapstyper som er å finne i habitatdioramaene og hvordan økologi er visualisert. Men først et dykk bak glasset for å finne ut *hvordan* landskapene er bygget.

Landskapskonstruksjoner

Hadde publikum kunnet kikke inn bak glassflaten hadde de fått forståelse for hvor mye tid og arbeid som er lagt ned i installasjonen av utstillingen. Utallige grep er gjort for at dyr og landskap skal virke troverdig og se "ekte" ut fra utsiden, men fra innsiden avsløres teknikk, materiale og fremgangsmåte. Hver scene er bygget på en trekonstruksjon, en platting som reiser landskapet opp fra gulvflaten. Et blikk inn i det store fuglefjellet kan illustrere hvordan det hele er snekret sammen og hvor viktig hammer og spiker var i bygging av natur. Innsiden av det store fuglefjellet i utstillingens begynnelse minner om teaterkulisser. På innsiden er flere materialer som publikum ikke har mulighet til å legge merke til fra fremsiden av glasset. Treplanker er snekret sammen for å danne vegger og gulv. Dette er kledt i hønsenetting som igjen er dekket av pappmasjé og bemalt for å illudere fjellvegger. Gresset på bakken er tørket

¹³⁹ "Fra Stalheim" er et av den norske nasjonalromantiske kunstneren J. C. Dahls mest kjente verker. Maleriet avbilder utsikten utover Stalheim og har i lengre tid vært en attraksjon for turister og kunstnere.

¹⁴⁰ <http://snl.no/%C3%B8kologi> (27.05.2012).



gress som deretter er spraymalt. Steinene er laget av isopor. Langs monterets vegger er det installert forskjellige typer lyskilder. Det er lysstoffrør og spotter som er vinklet, tildekket, eller filtrert for å skape den rette atmosfæren. Ledninger, insektsamlere og annet vedlikeholdsverktøy er gjemt bort

fra publikums synsvinkel.

Landskapene i Den norske salen er bygget gjennom samarbeid mellom museets vitenskapelige ansatte, håndverkere og malere. En av de som var med i prosessen var kunstner og håndverker Jan Fekjan (f. 1952). Som ung kunstner kontakten han Zoologisk museum med et ønske om å kunne kombinere hans største interesser; tegning, maling og natur.¹⁴¹ Rolf Vik ansatte Fekjan for en to ukers prøveperiode, en periode som endte med å bli et 8 år langt arbeidsforhold. I begynnelsen jobbet Fekjan med illustrasjoner. Arbeidet med Den norske salen startet rundt 1976. Slik Fekjan husker det var det et tett samarbeid mellom taksidermistene Lennart Blomberg og Jøran Teig, ornitolog og førstekonservator Edvard K. Barth, snekker Øyvind Davidson og Fekjan selv. Mens arbeidet med Systematisk sal og Introduksjonssal var svært nøye planlagt, var arbeidet med Den norske salen mye friere. Fekjan laget skisser og hvert diorama ble laget gjennom samarbeid hvor de ble enige om ulike løsninger underveis i arbeidet. Fekjan malte bakgrunn og deltok i modelleringen av forgrunnsmateriale. Det store fuglefjellet var et av de siste montrene som sto ferdig. Til dette monteret malte Fekjan den store bakgrunnen med hav og himmel. Himmelen er dekket av fugler. I det rekonstruerte fuglefjellet frisket Fekjan opp fuglenes nebb og føtter ved å legge maling på dem. I forgrunns materialet ble den modellerte steingrunnen malt med spraymaling. Tre ulike farger ble sprayet på hverandre for å lage tekstur. De brukte også pensler for å sprute på malingen. Det store fuglefjellet er dekket av fugleskitt. Dette ble laget ved å presse maling ut av sprøyter.

¹⁴¹ Jan Fekjan har selv fortalt meg hvordan han ble engasjert av museet for å delta i byggingen av de nye utstillingene. Jeg møtte Fekjan på Zoologisk museum i august 2011 for en tur gjennom den norske salen. Bildet ovenfor viser Jan Fekjan inne i et av montrene på Zoologisk museum. Bildet er fra 1977 og hentet fra billed databasen til Museum for universitets- og vitenskapshistorie, <http://www.muv.uio.no/fotobase/> (28.05.2012).

Til bakgrunnsmaleriene i habitatdioramaene brukte Fekjan i utgangspunktet akrylmaling. Denne var vanskelig å arbeide med da fargene forandret seg ettersom de tørket, så Fekjan gikk etter hvert over til oljemaling. Arbeidet ble gjort ut ifra bestemte biotoper. Landskapstypene og dyrene var altså bestemt, men resten sto de fritt til å lage selv.

Kulturspor

Landskapene i Den norske salen og i andre habitatdiorama-utstillinger er installasjoner. Fra innsiden av montrene er det ikke vanskelig å forstå dioramaene som byggeplasser der menneskelig kreativitet har utfoldet seg. Fra utsiden av montrene er kreativiteten og prosessen som ledet opp til natur-installasjonene forsøkt gjemt bort. Dioramaene viser både natur og kultur. Anna Samuelsson har problematisert natur/kultur-dikotomien i utstillingssammenheng. Hun undersøker i hvilken grad mennesket er inkludert som aktør i Natur i Sverige, utstillingen på Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm fra 2002/3. Jeg vil bruke Samuelssons analyse og sammenlikne våre funn av kulturspor i den svenske og den norske utstillingen. De to utstillingene deler både utstillingsteknologi og den skandinaviske flora og fauna. Flere av de samme landskapsscenenene er å finne i de to utstillingene, men Samuelsson og jeg kommer likevel ofte frem til ulike konklusjoner. Hvordan har dette seg?

Samuelsson beskriver dioramaene i den svenske utstillingen som kropper uten organ i landskap uten mennesker.¹⁴² Utstillingen preges av at naturen fremstilles som forandelig i tekstene, men at dette er ikke synliggjort ellers i utstillingsrommet. Synlig er heller ikke spor etter mennesker, mener Samuelsson. *Vårt nærvær er ikke visualisert.*¹⁴³ I Den norske salen er menneskets tilstedeværelse tydelig representert i flere av dioramaene. Allerede i det første landskapet som møter publikum, den store undervannsscenen ved inngangspartiet, er våre spor i naturen synlig. På havbunnen ligger en kjetting, en glassflaske og trestolper. Videre inn i



¹⁴² Samuelsson, *I naturens teater*, 147.

¹⁴³ Samuelsson, *I naturens teater*, 154.

utstillingen er det mulig å finne flere liknende spor. I horisonten bak det store fuglefjellet kan man skimte fiskebåter. Det næringsrike våtmarksområdet der ulike fuglearter lever blant takrør og annet høyt gress, viser hvordan fabrikkområder endrer landskap og dyrenes levevilkår. Fabrikker og andre høyhus preger bakgrunnen. På motstående side av våtmarksdioramaet er de tre montrene som viser honningbier og et fuglebrett fullt av fugler. Videre er monteret om dyr i boligområder og deretter en undervannsscene der en fiskekrok henger ned gjennom vannoverflaten. Nøtteskriken i et av de neste scenene står på en skigard og deretter en musvåk på en trestolpe. Høye strømmaster reiser seg i bakgrunnen.

En studie jeg har gjort av dioramaene i Natur i Sverige viser at kulturlandskap også er integrert i denne utstillingen og dermed også spor etter menneskelig aktivitet. Flere av de samme scenene er gjenskapt i den svenske og den norske utstillingen. Som f.eks. fuglebrettet. Om utstillingen Natur i Sverige, og spesielt om fuglebrettet, sier Samuelsson at: ”Inga konventionella tecken för mänsklig kultur förekommer, men undtag av ”fågelbordet”, där en trivsamt liten stuga, inbäddad i mjuk julbornads- snö, skymtar fram i den målade bakgrundskulissen...”¹⁴⁴ Samuelsson mener altså at fuglebrettet er ett av de få montrene preget av kulturspor. Jeg mener det finnes mange flere spor. I Natur i Sverige er det i flere tilfeller avbildet nedhogde trær, gjerder, piggtråd, pløyd mark, dyrket mark, skogsveier, og ved et tilfelle også en brønn med vannpumpe. I et monter med et pinnsvin er en rekonstruksjon av en husvegg, grevlingene i et annet monter befinner seg ved siden av en skogsvei og et annet diorama illustreres ringmerking av fugler. Monteret ”Ringmärkning av fåglar” viser et landskap der et nett er utplassert for å fange fugler. I bakgrunnsbilde er en mann som ”samler” fuglene for så å ringmerke de. I skjerm foran dioramaet forklares prosessen og hvorfor vi ringmerker dyr.

I Den norske salen er monteret ”Dyr i boligstrøk” et tilsvarende eksempel på møtepunktet mellom mennesker og andre dyr. Dette utstillingsmonteret tar for seg de dyrearter som er å finne i byene og var, som forklart tidligere, opprinnelig en del av Introduksjonssal. I monteret med dyr i boligstrøk er kontakten mellom mennesker og andre dyr, naturlandskap og bymiljø ytterligere tematisert i en beskrivende tekst. Inne i monteret står følgende:

Dyr i boligstrøk. Vi mennesker kan skape vårt eget miljø. I vår tid blir større og større deler av verden dominert av dette miljøet. Mange dyr blir da fortrent, men miljøet kan også virke

¹⁴⁴ Samuelsson, *I naturens teater*, 149-150.

tiltrekkende for en rekke arter. Dette fordi det tilfredsstiller noen av deres krav til omgivelsene. Noen dyr søker inn i bebyggelsen fordi de der finner rikelig med mat eller egnet vinteroppholdssted, andre fordi de finner egnede steder å bygge sine reder eller hi.

Denne teksten kan betraktes som en nøkkeltekst til tankegangen bak utstillingene på Zoologisk museum. Den illustrerer hvordan de som produserte utstillingene ønsker at vi skal betrakte det som er utstilt og med hvilket tankesett vi skal tenke omkring natur, dyr og miljø. Anna Samuelssons utstillingsanalyse tar også for seg utstillingstekster. Som nevnt tidligere, påpeker hun hvordan naturens forandelighet synliggjøres gjennom tekst, men ikke i scenene i montrene. Monterteksten om dyr i boligstrøk i Den norske salen understreker hvordan mennesker aktivt forandrer landskap og omformer stadig større områder. Teksten beskriver deretter hvordan 15 forskjellige arter bor og bruker byrommet. Dyr som grevling, rotte, pinnsvin, tyrkerdue og rev beskrives som tilpasningsdyktige arter som tar i bruk bygårder, parker, dammer og komposthauger. Teksten sier at *vi mennesker* omformer miljøene vi bor i og at dette er en aktiv del av vår tilværelse. Det forklares at dyr også gjør det samme. Bymiljøet, som vokser seg stadig større i store deler av verden, tas i bruk av forskjellige dyr og virker mer tiltrekkende for noen dyr enn andre. De 15 som nevnes i monterteksten er kun noen av dem. For eksempel er ingen insekter, fisk, amfibier eller reptiler nevnt. Det står heller ikke forklart at husdyr er svært vanlig i bymiljø og boligstrøk.

Samuelsson setter spørsmålstegn ved fremstillingen av skillet mellom kultur og natur. Hun observerer i *Natur i Sverige* at naturen og mennesket fremstilles som separate deler; naturen som en abstrakt skapende kraft og mennesket som skapende kraft gjennom bevisste valg og avgjørelser. Menneskets utvalg stilles dermed i kontrast til det naturlige.¹⁴⁵ Monterteksten om dyr i boligstrøk i Den norske salen definerer mennesket som en skapende kraft ("Vi mennesker kan skape vårt eget miljø."), dyrene omtales også som aktive deltakere i bylandskapet ("Noen dyr søker inn til bebyggelsen fordi de der finner rikelig med mat eller egnet vinteroppholdssted, andre fordi de finner egnede steder å bygge sine reder eller hi."). I Den norske salen er det mulig å se en mer kompleks sammensetning av landskapsutviklinger. Teksten om dyr i boligstrøk skisserer ikke et skille mellom mennesker og andre dyrs leveområder, men forklarer hvordan et landskap kan utvikle seg, hvilke konsekvenser det kan få for ulike arter og hvordan forskjellige dyr tilpasser seg denne utviklingen.

¹⁴⁵ Samuelsson, *I naturens teater*, 156.

Den tekstlige fremstillingen av menneskets innvirkning på naturen, er i Den norske salen *kun en del* av den synlige fremstillingen. Det er i scenene i montrene at publikum først og fremst ser miljøenes forandelighet. Ikke som en fremtredende karakteristikk ved motivene, men som et innarbeidet aspekt i terrengene. Skiftninger i naturen synliggjøres bl.a. gjennom årstidsfremstillinger. Der fuglebrettet viser en snøkledd vinterscene, er det grønt gress og solskinn i dioramaet med honningbier og paddene i den lille bekken. Bearbeidelser av jordområder, fabrikkområder og husbygging går igjen i motivene i denne delen av utstillingen. Også de indikerer forandring i landskapet. Forandringene er altså både menneskeskapt og en del av miljøenes egne sykluser.

Hele den første halvdelen av utstillingen i Den norske salen er altså preget av forskjellige typer spor og bearbeidelser av landskap, men hvilken type bearbeidelser er det vi ser, hvem er menneskene i landskapene og hvordan bor de? Selv om dioramaene ble laget i løpet av 1970-tallet er det et svært lite modernisert samfunn som blir fremstilt. Som for eksempel i dioramaet med den lille bekken og amfibiene. I enden av bekken, der bakgrunnsbildeet overtar dybdeillusjonen, ligger et lite gårdsbruk. Vannet renner gjennom et område med pløyd mark. Bakgrunnen viser det store området rundt det lille gårdsbruket. Der er bl.a. et våningshus, et par stabbur, en låve og et grisehus. I det fjerne landskapet ligger flere liknende gårder. På engen utenfor husene arbeider to menn med å sette opp et gjerde. De to mennene er ikledd blå arbeidsklær. Den ene har hatt på hodet og pipe i munnen. De arbeider manuelt og bruker tilsynelatende god tid på oppgaven. I dioramaer som dette og andre liknende scener er det et lite industrielt bondesamfunn som fremstilles og menneskenes aktiviteter bryter ikke med det tilsynelatende idylliske landskapet. Der landskapet i dioramaene viser husbygging og behandling av jordområder, bryter det ikke med en gjenkjennelig estetisk presentasjon av naturskildringer. Det er tvert imot beskjedne inngrep i terrenget med enkle trehus og skigarder. Store gravmaskiner, masseutryddelser av skogsområder og motorveier er utelatt. Det blir altså tydelig at kulturlandskap, og her bruker jeg Christensens definisjon, er en integrert del i både bakgrunnsbilde, vegetasjon og andre objekter i monteret. Selv om det ikke nødvendigvis er høyt industrialiserte landskap.

Jeg mener at det i Den norske salen, spesielt i første halvdel, legges vekt på hvordan mennesker, dyr og landskap utgjør et fellesskap. Dyrene er satt inn i et økologisk perspektiv hvor kulturlandskap er integrert som en påvirkningskraft i miljøet. Både mennesker og dyr er med på å forme sine omgivelser. Landskaper utvikler seg, enten det er by, bygd, fjell eller skoger. Menneskets tilstedeværelse i museumsnatur kan studeres på ulike måter. Samuelsson

og mine egne begreper om hva som er menneskelige spor er kanskje noe forskjellige. Samuelsson argumenterer for at naturen ikke bærer preg av intervensjoner fra vårt industrielle samfunn. Jeg mener tvert imot at dioramaene, og i størst grad landskapsmaleriene i bakgrunnen, viser hvordan dyr og mennesker lever i samme landskap. Det er ikke høyteknologiske inngrep eller meieri- og husdyrsindustriene som er synliggjort. Industrielle og kulturelle spor er integrert som en del av det tilsynelatende uberørte landskapet. Dioramaene i Den norske salen og i den svenske utstillingen, viser ikke hvordan kuer brukes i melk- og kjøttproduksjon. Men i landskapsscenene er røde gårdshus malt inn, steder hvor vi som betraktere vet at denne virksomheten finner sted. Samuelsson og jeg har studert samme type landskapsrepresentasjoner, men kommer frem til ulike konklusjoner. Ettersom flere av samme typer scener er gjenskapt i de norske og svenske dioramaene er det klart at jeg leser utstillingen med andre redskaper enn hva Samuelsson har gjort. Jeg mener at hvordan mennesker og dyr tar del av samme landskap er visualisert og tematisert på flere ulike måter i de forskjellige montrene. Både i Den norske salen og i utstillingen om svensk natur.

Norske skoger og andre tidskapsler

Etter hvert som publikum vandrer stadig lenger opp i utstillingen på Zoologisk museum i Oslo, beveger de seg også lenger opp i høyden av det rekonstruerte norske landskapet. Habitatene hittil har strukket seg fra hav til øverste terreng med fast bosetning. Geografisk og narratologisk sett befinner publikum seg nå flere meter over havoverflaten enn tidligere. Landskapstypene reflekterer naturlig nok denne stigningen. Denne andre halvdel av utstillingen har færre nisjer, men dioramaene er fortsatt i ulike størrelser og viser både store utsikter og mindre utsnitt av for eksempel fuglefamilier i redene sine. Landskapstypene endrer seg for hvert monter. Eng og utmark glir over i skoglandskap og etter hvert også mer høytliggende fjellområder. De karakteristiske kulturlandskapene som er beskrevet og diskutert ovenfor avtar og kulturpåvirkninger av landskapet byttes ut med ulike typer ukultivert skog. Både løvskog, slik som ved beverne og barskog slik som ved bjørnen og nøtteskrikeren. Etter hvert som utstillingen nærmer seg slutten, forsvinner også trærne i landskapsscenene og dioramaene viser høytliggende innsjøer og fjelltopper. Landskapene i denne delen av utstillingen bebos ikke av mennesker, kun av dyr. De grønne skoglandskapene og hvite, snøkledte fjelltoppene viser store rovdyr som bjørn, ulv, jerv og gaupe. Også mindre dyr som øyenstikkere og sommerfugler er å finne i vegetasjonen.

Dyrene som vises i denne delen av utstillingen, er omgitt av fargerike skogbunner og høye trær. Det er tette skogsscener, dominert av mørke grønn- og bruntoner og snøkledd fjellvidder med norsk villmarksliv. ”Den populära megafaunan i vackra positioner mot en nationalromantisk fond dominerar blickfånget...”¹⁴⁶ sier Samuelsson om utstillingen Natur i Sverige. Selv om jeg mener dette ikke nødvendigvis er tilfellet, verken i den svenske utstillingen eller i Den norske salen, kan utsagnet virke mer treffende når det gjelder den andre halvdel av utstillingen på Tøyen. De karakteristiske kulturlandskapene er altså vekk, men, som påpekt av Haraway, er naturskildringer uten synlig menneskelig tilstedeværelse likevel skildringer av vår kultur. For der Anna Samuelsson mener å påvise det hun omtaler som ”kulturens fravær” i den stockholmske utstillingen, beskriver derimot Haraway kulturens tilstedeværelse i en dioramautstilling. Dette til tross for at det er naturlandskap, slik Christensen forstår begrepet, som er rekonstruert i utstillingsrommet. Den afrikanske pattedyrsalen i New Yorks naturhistoriske museum, utstillingen som Haraway har fordypet seg i, er preget av tilsynelatende uberørt natur, bebodd av den afrikanske megafauna. Selv om dioramaene viser naturlandskap analyserer Haraway de som kulturlandskap. Ikke landskap der vår kultur er synlig gjennom skogsarbeid, forurensing eller boligbebyggelse, men snarere som landskap over vår kultur. Dioramaene analyseres som vitnesbyrd over menneskets inngrep i dyrenes verden. Hvordan vi gjennom tradisjoner manipulerer, modifiserer og skaper hierarkier i våre samfunn. Haraway mener de er mentale landskap, en slags kartlegging av sin tids mentalitet.

Den andre delen av utstillingen i Den norske salen kan bedre sammenliknes med Haraways empiriske materiale enn med den svenske utstillingen. Haraway beskriver dioramaene i den afrikanske pattedyrsalen som tidskapsler. Det er lite som gjenspeiler forandringer og tidens innvirkning på landskapene i den andre halvdel av den norske utstillingen. De som besøker Den norske salen og som beveger seg fra utstillingenes begynnelse til slutt, går fra å være deltakere i de gitte landskapene til å bli tilskuere av tilsynelatende uberørte områder. Områder der referanser til tidsperiode er fraværende fordi sivilisasjonen ikke er visualisert. Rovdyrenes plass i montrene sørger også for at vårt nærvær forsvinner. Amfibier, fugler og mindre pattedyr kan plasseres i samme monter som spor av mennesker uten at det går utover dioramaets troverdighet. Vanskeligere kan det være å overbevise betrakteren dersom det er et stort rovdyr som er plassert i landskapet. Dioramaene

¹⁴⁶ Samuelsson, *I naturens teater*, 154.

med rovdyr kan derfor lettere beskrives som tidskapsler. Scenene som der utspiller seg, kunne like gjerne vært i dag som for hundre år siden, det er ingen referanser til tidsperiode.

Fravær av tid i habitatdioramaer er påpekt av Mieke Bal, som i en av sine kulturanalytiske bøker har studert dioramautstillingen i den asiatiske pattedyrsalen i American Museum of Natural History. Bals forståelse av landskapet i habitatdioramaene er den samme som Haraways. Omtalt som ”natural settings” fungerer det rekonstruerte landskapet som dyrenes kulisser. Lite vekt er lagt på hvordan habitatene er oppbygd. Det er dyrene, deres symbolverdi og narrative kvaliteter som settes i fokus. Bal sier likevel noe om landskapet; at de representerer fiksering og fornektelse av tid.¹⁴⁷ For selv om maleriene i dioramaene former et literært-visuelt bakteppe, har ”naturen” i utstillingen ingen historie. Historien, i motsetning til i malerier og skulpturer som er utstilt på samme museum, er ekskludert fra naturutstillingen. Et ironisk poeng, sier Bal, for ved å ekskludere historie, ekskluderes også selve naturen. Således blir den asiatiske pattedyrsalen ”Museum of natural *non*history”.¹⁴⁸ Fornektelse av tid er et interessant tema i museumssammenheng nettopp fordi så mange utstillinger forsøker å vise noe som er typisk for en bestemt tidsperiode eller noe som er dekontekstualisert fra tidsperioder. Innramming av tid eller fornektelse av tid blir i seg selv et kulturelt uttrykk i Bal og Haraways øyne.

Avsluttende diskusjon: Museumslandskapet i Den norske salen: kultur- og naturlandskap

Gjennom museets ansatte ble norsk natur transformert og omgjort til museumsobjekter. Det er dermed ikke sagt at det å integrere mennesket som en del av dyrenes omgivelser var et bevisst eller planlagt grep av de som bygde Den norske salen. Jan Fekjan forklarer at valg av motiver kom helt naturlig. Han malte naturen slik han var vant til å se den. Motivene er ofte hentet fra steder og plasser Fekjan kjente til, som for eksempel tunet til nabogården eller huset ved hans egen bolig. Fekjan og hans kollegaer ønsket å lage naturtro og troverdige scener. De brukte og lagde det de kjente, kunne og likte. Resultatet ble dyre- og landskapsfremstillinger der mange av motivene kan knyttes til lettere industrialiserte kulturlandskap anno 1940/1950. Mange av motivene i Den norske salen kan sammenliknes med postkortlandskap og

¹⁴⁷ Bal, *Double Exposures*, 16.

¹⁴⁸ Bal, *Double Exposures*, 16.

populærvitenskapelige illustrasjoner. Utstillingen er preget av ”snille” og harmoniske kulturlandskap. Jan Fekjan jobber nettopp også med bokillustrering innenfor områdene dyreliv, natur, jakt og fiske.

Med både Samuelsson og Haraway in mente, er det mulig å påstå at *alle* habitatdioramaene viser kulturlandskap fordi de avslører vårt mentale bilde av natur samtidig som de gjengir utsnitt av naturen. Haraway argumenterer for at fordi de forsøker å vise uberørte naturscener, viser de nettopp det motsatte. Det tilsynelatende uberørte viser istedenfor hva og hvordan vi berører. I Den norske salen, den svenske utstillingen og den afrikanske pattedyrsalen er det visuelle uttrykket prinsipielt det samme, men fortolkningene av dem er ulike. Mens Samuelsson mener mennesket ikke er representert som aktør i landskapene og Haraway mener utstillingsteknologien i seg selv er et uttrykk for samtidige kulturelle praksiser, mener jeg at landskapenes forandelighet er en integrert del av de rekonstruerte landskapene i Den norske salen. Både forandringer forårsaket av mennesker og naturlige prosesser. Således er det mulig å si at praksiser ved Zoologisk museum og vår kultur kommer til uttrykk gjennom fremstillinger av landskap, både kultur- og naturlandskap.



Ved å stille samme spørsmål til mitt empiriske materiale som Haraway og Samuelsson, avdekkes hvordan natur er fremstilt i Den norske salen. Spørsmålene har ført meg videre til utstillingsprodusentenes natursyn og politiske ståsted. Habitatdioramaene er illustrasjoner og det de illustrerer er hvordan vi ordner og systematiserer våre omgivelser. I Den norske salen er materialet systematisert slik at betrakteren får et inntrykk av hvilke omgivelser dyrene lever i og hvordan samspill mellom dyr og omgivelser utarter seg. Dette gjenspeiler en miljøtankegang, frontet av museet selv. Publikum blir altså presentert for museets natursyn

gjennom dioramaene. Og med museet menes den institusjonen museet lå under og de menneskene som forsket, utviklet og bygget utstillingen. Dyrene i Den norske salen presenteres gjennom økologibegrepet. Dette perspektivet er visualisert gjennom et utvidet landskapsbegrep der naturlandskap og sivilisasjonen er en integrert del av habitatdioramaene. Mennesket er både aktiv deltager og utenforstående betrakter av økologien presentert i habitatdioramaene i Den norske salen.

Avslutning

I årsplan for Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo 2012 heter det at:

Det er fortvilende at vi ikke kan tilby bedre utstillinger, som ville ha skapt større interesse for blant annet naturfag, og som ville føre til enda flere museumsbesøk. Vi har mange gode fagfolk som makter å lage gode fortellinger ut av selv utdaterte og kjedelige utstillinger, men vi må ha et bedre tilbud til alle de besøkende som vil utforske utstillingene selv.¹⁴⁹

Dette er altså dagens beskrivelse av bl.a. utstillingen i Den norske salen. Det er klart at ansatte ved museet, i hvert fall de som har vært med på å skrive denne årsplanen, er enige i at habitatdiorama-utstillingen er både kjedelig og utdatert. Hva er bakgrunnen for denne oppfatningen? Er det kun utviklingen innen utstillingsteknologi og design som ligger til grunn for denne forståelsen, eller er det den naturfaglige fremstillingen av materialet som er utdatert? Har dagens museumszoologer og andre vitenskapelige ansatte et annet syn på natur og hva som er viktig å formidle til publikum en Rolf Vik og hans medarbeidere?

Det har skjedd svært mye innen utstillingsdesign siden Den norske salen ble installert på 1970-tallet. Habitatdioramaer forbindes gjerne med en eldre utstillingsteknologi og interaktive hands on-utstillinger overtar i stadig større grad visningsrommene i naturhistoriske museer og vitensentere. I denne oppgaven har jeg gjort rede for Zoologisk museums historie, med vekt på utstillingsvirksomheten. Jeg har satt meg inn i produksjonen av utstillinger, slik de utartet seg etter den omfattende renoveringen av hele museet på 1960- og 70-tallet. Jeg har vist hvordan dyr og landskap er laget og hvordan de er satt sammen i habitatdioramaer for å vise publikum det museets ansatte ønsket å formidle: et natursyn med vekt på økologi, samspillet mellom arter og mellom arter og miljø. I habitatdioramaer som visningsform ligger en rekke fortolkninger av dyr og landskapenes form og innhold. I fremstillinger av økologi, har kulturlandskap vist seg å være en vesentlig del av hvordan museet presenterer natur. Mennesket er altså en viktig faktor i fremstillingen av norsk flora og fauna.

Måten vi ser natur på endrer seg. Måten dagens ansatte ved Zoologisk museum ønsker å formidle natur på er åpenbart en annen, enn Rolf Vik og hans kollegaer. Det er mange år siden Vik var med på å iverksette rehabiliteringen av museet på Tøyen. Beskrivelser av

¹⁴⁹ <http://www.nhm.uio.no/om/styret/moter/2012/Sak%204.pdf> og <http://www.nhm.uio.no/om/aktuelle-saker/2011/manglende-handling.html> og <http://www.nhm.uio.no/om/strategi/planer-rapporter/Revidert-Intern-aarsplan-2012-2014.pdf>

museets tilstand i dag, kan minne om de beskrivelsene som er gitt tidligere i denne oppgaven og misnøyen er den samme:

Museet holder til i 100 år gamle bygninger som er lite egnet for moderne samlings-, forsknings- og utstillingsvirksomhet. De innvendige basisutstillingene er ikke fornyet siden 1973. Deler av samlingene er ikke betryggende lagret. Det er et etterslep på flere hundre årsverk i kuratering og digitalisering. Et hensiktsmessig utstillingsveksthus, som har vært ønsket i over 75 år, er ennå ikke bygget.¹⁵⁰

Som for over 50 år siden har de ansatte ved museet også i dag klare ambisjoner og visjoner når det gjelder virksomheten ved museet. Det er tydelige ønsker om å opprettholde universitetsmuseet som formidler av naturmangfoldinformasjon av høy kvalitet og sterk faglig forankring i samlingsbasert forskning.¹⁵¹ Den foretrukne måten dette skal gjøres på er likevel en annen enn tidligere. Fra (deler) av museets side er det nå et ønske om å bytte ut alle basisutstillingene. Ideene bak de nye utstillingene er at de skal gi en sammenhengende presentasjon av naturmangfoldet uavhengig av fagområder. Gjennom presentasjon av ulike naturtyper vil de vise variasjoner og illustrere evolusjonære prosesser som ligger bak disse variasjonene.¹⁵²

Som grunnlag for denne visningstypen refererer Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo til en renessanse for en mer helhetlig naturforståelse og at stadig flere forskningsgrupper arbeider tverrfaglig, på tvers av gamle disipliner. Charles Darwin (1809-1882) og hans måte å tilnærme seg naturen på fikk en populær gjenoppblomstring under Darwin-året i 2009. Både i Skandinavia og i Europa for øvrig omorganiseres naturhistoriske museer og det bygges nye vitensentere som Darwinsenteret i London. Evolusjon er et nøkkelbegrep. København er også i ferd med å få et nytt naturhistorisk museum. Som det også har kommet frem i min redegjørelse av oppbygningen av de naturhistoriske museer på Tøyen, var det opprinnelig et ønske om å forene Geologisk museum og Zoologisk museum med et tverrbygg. Også dette ønsket står sterkt ved museet i dag og planleggingen er godt i gang. Det nye samlingsbygget har hittil fått navnet ”Brøggersenteret”, og skal integrere samlinger, utstillinger og forskning. Besøkende skal kunne se museets ulike virksomheter, slik man også kan i det engelske Darwinsenteret. Ideen når det gjelder utstillingene i ”Brøggersenteret”, er

¹⁵⁰ Strategiplan 2010-2020, Naturhistorisk museum, UiO, <http://www.nhm.uio.no/om/strategi/planer-rapporter/NHM-strategiplan-2010-2020.pdf>, (21.05.2012), 2.

¹⁵¹ Strategiplan 2010-2020, Naturhistorisk museum, UiO, 5.

¹⁵² Strategiplan 2010-2020, Naturhistorisk museum, UiO, 15.

som nevnt å bryte opp de tradisjonelle fagdisiplinene geologi, botanikk og zoologi, og vise naturtyper der alle sider ved naturmangfold blir representert. Ny kunnskap gir liv til nye synspunkter og det er tydelig at de ansatte ved museet i dag har en annen oppfatning av hvordan naturfag kan formidles på best mulig måte. Dyrene og landskapene er i all hovedsak de samme, men vår tids oppfatning av dem har endret seg.

Donna Haraway og andre feministers forståelse av konseptet objektivitet, utfordrer det de kaller ”blikket fra ingensteds”.¹⁵³ Feministisk objektivitet, sier Haraway, betyr situerte kunnskaper.¹⁵⁴ I denne oppgaven har jeg forsøkt å argumentere for nettopp dette. Naturfremstillinger, også i zoologiske utstillinger, er ikke nøytrale fremstillinger av dyr og landskap. Materialet som vises har undergått prosesser preget av meninger, forestillinger og fortolkninger. Den feministiske praksis for objektivitet vektlegger stridende meninger, dekonstruksjoner, engasjerende konstruksjoner, sammenhenger og nettverk i håp om at nytt innhold og nye måter å se ting på skal kunne avdekkes.¹⁵⁵ Interpretasjonens vitenskap og politikk er ikke preget av avslutninger, finaler og konklusjoner. Den er snarere basert på samtaler der det å finne uventede åpninger er et mål i seg selv. Inspirert av disse tankene, har jeg forsøkt å sette spørsmålstegn ved Zoologisk museums fremstillinger av natur, og utfordret oppfatningen av habitatdioramaene som selvfølgelige. Blikket fra ingensteds, en objektiv presentasjon av dyr og landskap, er i min oppgave forsøk byttet ut med de meninger, ideologier og natursyn hos de enkeltpersoner og samarbeidsprosjekter som foregikk på museet da utstillingen ble installert.

Situerte kunnskaper tar med i betraktningen hvordan mennesker kan forstå samme objekter på forskjellige måter som reflekterer deres forhold til hvordan de ser på ting. Representasjoner av verden reflekterer ulike interesser, posisjoner, og motstridende oppfatninger hos de som observerer. Vitenskapelige teorier funderer på et innhentet materiale og forståelsen av dette materialet reflekteres i representasjonene.¹⁵⁶ Dette gjelder dermed også representasjoner av natur, slik vi finner i Den norske salen på Zoologisk museum, Universitetet i Oslo.

¹⁵³ Haraway, Donna. “Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, no. 3 (høst 1988) side 575-599, 581.

¹⁵⁴ Haraway, “Situating Knowledges” 581.

¹⁵⁵ Haraway, “Situating Knowledges” 585.

¹⁵⁶ Elizabeth Anderson, “Feminist Epistemology and Philosophy of Science”, i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (vår 2011), red. Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/feminism-epistemology/>, 9-14.

Sammendrag

Inspirert av feministisk, postkonstruktivistisk vitenskapshistorie tar denne oppgaven for seg en zoologisk utstilling for å finne ut hvordan dyr og landskap presenteres i utstillingssammenheng. "Den norske salen", oppgavens analyseobjekt, er en utstilling på Zoologisk museum ved Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Utstillingen ble laget som et ledd i renoveringen av museet på 1960- og 70-tallet da alle de permanente utstillingene ble byttet ut. I form av habitatdioramaer presenteres museets besøkende for norsk flora og fauna. Habitatdioramaer som utstillingsform har tradisjoner tilbake til slutten av 1800-tallet og røtter i taksidermiens teknologiske og estetiske utvikling. Jeg ønsker å ta habitatdioramaene ut av sin sfære som selvfølgerlige fremstillinger av natur og studere de som materialiserte diskusjoner og fortolkninger, som et kulturuttrykk. Min overordnede problemstilling er at jeg vil analysere Den norske salen for å vise hvordan tilsynelatende nøytral og tidløs naturkunnskap er historisk forankret /situert i sosiale og kulturelle forhold. Dette gjør jeg ved å se på aktørene og teknikkene som frembrakte utstillingen.

Inspirert av Donna Haraway og Bruno Latour problematiserer jeg hvordan dyr og landskap er konstruert i Den norske salen og hvordan disse konstruksjonene åpner opp for ulike fortolkninger av natur. Som oppgavetittelen gjenspeiler, er *situert kunnskap* et nøkkelbegrep til min forståelse for og analyse av utstillingen. Situert kunnskap innebærer situ; stedet der kunnskap (eller diskurser) blir produsert. Å reflektere rundt situerte kunnskaper, vil i denne oppgavesammenhengen si at produksjonsomstendighetene som Den norske salen ble laget under, er høyst relevante for utstillingen slik jeg ser den i dag. Jeg går derfor gjennom deler av Zoologisk museum sin historie, gir en prosessforklaring av renoveringsarbeidet av museet på 1960- og 70-tallet og forklarer politiske og sosiale forhold ved å se på noen av enkeltpersonene som var med i arbeidet med utstillingen.

Litteraturliste

Aanerud, Hans. *En Vinternatt og andre Fortællinger*. København: Gyldendalske Boghandel, 1896.

Alberti, Samuel J.M.M. "Constructing Nature Behind Glass", 73-97 i *Museum and Society*. Juli 2008 vol 6, nr 2.

_____, red. *The Afterlives of Animals: A Museum Menagerie*. London: University Press of Virginia, 2011.

_____. *Nature and Culture: Objects, Disciplines and the Manchester Museum*. Manchester: Manchester University Press. 2009.

Allison, Steven William. *Transplanting a Rain Forest: Natural History Research and Public Exhibition at the Smithsonian Institution, 1960-1975*. Cornell: Cornell University, 1995.

_____. "Making Nature "Real" Again: Natural History Exhibits and Public Rethorics of Science at the Smithsonian Institution in the Early 1960s" 77-97 i *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Red. Sharon Macdonald. London, New York: Routledge, 1998.

Asdal, Kristin, redaktør. *Betatt av viten: bruksanvisninger til Donna Haraway*. Oslo: Spartacus Forlag, 1998.

Asma, Stephen T. *Stuffed Animals and Pickled Heads: The Culture and Evolution of Natural History Museums*. Oxford: Oxford University Press. 2001.

Bal, Mieke. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London: Routledge, 1996.

_____. *Exhibition as Film*. i *Exhibition Experiments*. Redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu. Malden, Mass: Blackwell, 2007.

_____. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Beckman, Jenny. *Naturens palats: Nybyggnad, vetenskap, och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866-1925*. Stockholm: Atlantis, 1999.

Berger, John. *Why Look at Animals?* London: Penguin Group, 2009.

Brenna, Brita. "Historiefortelleren, en refleksjon over "Teddy Bear Pathriarchy. Taxidermy in the garden of Eden, New York City, 1908-1936" 176-212. I *Betatt av viten: bruksanvisninger til Donna Haraway*. Redigert av Oslo: Spartacus Forlag, 1998.

Christensen, Arne Lie. *Det norske landskapet. Om landskap og landskapsforståelse i kulturhistorisk perspektiv*. Oslo: Pax Forlag, 2002.

- Conn, Steven. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Desmond, Jane. "Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of "Liveness from Taxidermy to Animatronics" 159-179. I *Representing Animals* redigert av Nigel Rothfels. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Fortey, Richard. *Dry Sore Room No. 1: The Secret Life of the Natural History Museum*. London: Harper Prenal, 2008.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.
- _____. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, no. 3 (høst 1988) side 575-599.
- Hedqvist, Eric. *Varats och utvecklingens kedja: en naturhistorisk museiutställning i Göteborg 1923-1968*. Umeå: Umeå Universitet, 2009.
- Henning, Michelle. *Museums, Media and Cultural Theory*. Maidenhead: Open University Press, 2006.
- Hestmark, Geir. *Vitenskap og nasjon: Waldemar Christopher Brøgger 1851-1905*, Oslo: Aschehoug, 1999.
- Holmberg, Gustav, Svante Nordin og Anna Tunlid. *Djurens idéhistoria*. Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2010.
- Jardine, N, J.A. Secord og E. C. Spary. *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Johansen, Bjørn Vidar. "Ekspansjon i Øst: Universitetsmuseene på Tøyen" 54-69. I *Byen og Blindern: Universitetet i Oslo 200 år*, redigert av Nina Berre og Glenn Ostling. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012.
- Karp, Ivan og Steven D. Lavine. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Poetics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Kirk, Jay. *Kingdom Under Glass*. New York: Henry Holt and Company, 2010.
- Kohlstedt, Sally. "Nature by Design: Masculinity and Animal Display in Nineteenth-Century America" 110-139. I *Figuring it out : science, gender, and visual culture*. Redigert av Ann B. Shteir, Bernard V. Lightman. Hanover, N.H. University Press of New England, 2006.
- Latour, Bruno og Steve Woolgar. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton, N. J.: Princeton University Press. 1986.
- Macdonald, Sharon. *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London: Routledge, 1998.

- _____ og Paul Basu. *Exhibition Experiments*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- Machin, Rebecca. "Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum". I *Museum and Society*. Mars 2008 volum 6, nr 1.
- Maure, Marc og John Aage Gjestrum. *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse : ei arbeidsbok om ny museologi*. Tromsø: Norsk ICOM, 1988.
- Milgrom, Melissa. *Still Life: Adventures in Taxidermy*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2010.
- Poliquin, Rachel. "The Matter and Meaning of Museum Taxidermy", 123-134 I *Museum and Society*. Juli 2008, vol 6 nr 2.
- Quinn, Stephen Christopher. *Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, New York: Abrams i samarbeid med American Museum of Natural History, 2006.
- Rothfels, Nigel, redaktør. *Representing Animals*. Vol 26 Theories of Contemporary Culture Center for 21th Century Studies University of Wisconsin. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Samuelsson, Anna. *I naturens teater, Kultur- og miljösociologiska analyser av naturhistoriska utställningar och filmer*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2008.
- Skarstad, Guro Ådnegard. *Naturens politikk: ein diskursanalyse av den politiske avgjerdsprosessen i Øvre Otta-saka*. Hovedfagsoppgave i statsvitenskap, Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo, Høst 2004
- Stocking, W. George, redaktør. *Objects and Others: Essays on Museum and Material Culture*. History of Anthropology volum 3. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Thorsen, Liv Emma. "Speaking to the Eye: The Wild Boar from San Rossore", 55-80. I *Nordisk Museologi* 2009:2.
- Woolgar, Steve. "Introduction". I *The Reflexive Thesis: Writing Sociology of Scientific Knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Wonders, Karen. "Habitat Dioramas as Ecological Theatre", 285-300 i *European Review* 1993:1.
- _____. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Acta Universitatis Upsaliensis. 1993.
- Yanni, Carla: *Nature's Museums, Victorian Science and the Architecture of Display*. Princeton: Architectural Press, 2005.

Avisartikler og årsberetninger

Aftenposten. 16.02.1928. ”Bør vi få et Svalbard-panorama i Zoologisk museum? Museets bestyrer, konservator Wollebæk, uttaler seg til Aftenposten.”

Aftenposten, 07.11.1969. ”Reparasjoner for 5,5 mill. på Zoologisk museum på Tøyen”.

Aftenposten, 05.02.1972. “Museum stengt I ’65 –åpnes igjen I 1980. Besøks-pausen ved Zoologisk blir lang.”

Aftenposten, 23.06.1973. ”Norsk fauna klar for publikum 1. okt – Zoologisk på Tøyen tar form”.

Aftenposten. 05.10.1973. ”I morgen kan publikum komme”.

Aftenposten, 19.12.1974. ”Nye dyr i nytt miljø på Tøyen”.

Aftenposten, 04.09.1987. ”Økologen, professor Rolf Vik 70 år: Frykter sammenbrudd i naturen omkring oss.”

Aftenposten, 25.04.1993. “Dommedagsprofeten på 60-tallet.”

Verdens Gang, ”Han kan bygge opp en ’mannequin’: Preparanter har et allsidig fag”, 05.04.1957.

Verdens Gang. 26.11.1966. ”Universitetets byggeplaner har ført til at museene er kommet i bakevje”.

Vergens Gang 26.03.1968. ”Alunskifer rokker Zoologisk Museums grunnvoller”.

Verdens Gang 23.10.1980. ”Feilslått fiskeripolitikk: Fare for tomme fuglefjell”.

Årsberetning for 1967, Universitetet i Oslo. (Oslo: Universitetet i Oslo, 1967).

Årsberetning for 1968, Universitetet i Oslo. (Oslo: Universitetet i Oslo, 1968).

Tidsskrifter og nyhetsbrev

Fauna: Norsk zoologisk tidsskrift nr 4. Oslo: Norsk Zoologisk forening, 1993.

ICOM nathist Committee newsletter, nr 29. “The important role of Natural History dioramas in biological learning” redigert av Dr Sue Dale Tunnicliffe og Dr Annette Scheersoi. ICOM. Nathist- Natural History: International Committee for Museums and Collections of Natural History. 2009.

Museum and Society. Volum 6, nr 1. Leicester: University of Leicester, 2008.

Internettkilder

Anderson, Vera. *Min Barndoms hage* i Museum for universitets- og vitenskapshistorie. Oslo: Universitetet i Oslo.

<http://www.muv.uio.no/uio1811-idag/1945-1975/min-barndoms-hage-andersen.xml>,
(28.05.2012).

Anderson, Elizabeth, "Feminist Epistemology and Philosophy of Science", i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (vår 2011), red. Edward N. Zalta.

<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/feminism-epistemology/>
(26.05.2012).

Bjørlykke, Arne. *Kronikk: Manglende handling taler*. Oslo: Dagsavisen 01.12.2011 og Naturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo sine nettsider.

<http://www.nhm.uio.no/om/aktuelle-saker/2011/manglende-handling.html>
(26.05.2012).

Museet for universitets- og vitenskapshistorie. *Faktaark om Zoologisk museum*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.muv.uio.no/bygningene/toyen/faktaark-zoomus.xml> (26.05.2012).

Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Intern rullende årsplan 2012-2014 revidert pr. 2. februar 2012*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.nhm.uio.no/om/strategi/planer-rapporter/Revidert-Intern-aarsplan-2012-2014.pdf> (26.05.2012).

Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Norske og utenlandske dyr*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.nhm.uio.no/besok-oss/utstillinger/faste/dyr/> (21.05.2012).

Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Strategiplan 2010-2020*, Oslo: Universitetet i Oslo, 2010.

<http://www.nhm.uio.no/om/strategi/planer-rapporter/NHM-strategiplan-2010-2020.pdf>,
(21.05.2012).

Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Rundtur i Norske sal, Zoologisk museum*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.nhm.uio.no/skoletilbud/undervisningsopplegg/rundtur/rundtur-i-norske-sal.pdf> (26.05.2012).

Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Robert Collets hus (tidli. Zoologisk museum)*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2011.

<http://www.nhm.uio.no/om/bygninger/zoologisk-museum/> (20.05.2012).

Tidemann, Grethe. *Skulptur med pels*. Oslo: Uniforum: Nettavis for Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.uniforum.uio.no/nyheter/2005/04/skulptur-med-pels.html> (19.05.2012).

Store Norske Leksikon om Rolf Vik og Store Norske Leksikon om økologi

http://snl.no/Rolf_Vik (26.05.2012) og <http://snl.no/%C3%B8kologi> (27.05.2012)

Styret Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. *Saksliste: Budsjett 2012-2016 og plan 2012-2014*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.

<http://www.nhm.uio.no/om/styret/moter/2012/Sak%204.pdf> (26.05.2012).

Wolff, Torben. *The History of the Zoological Museum, University of Copenhagen*.

København: Zoologisk Museum, Universitetet i København, 2012.

http://zoologi.snm.ku.dk/english/Om_Zoologisk_Museum/History/Museets_historie/
(23.05.2012).